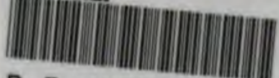
Berühmte Musiker

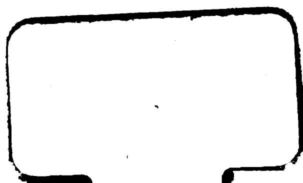


G. MÜNZER

Heinrich Marschner

VERL. GES. „HARMONIE"


SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868



BERÜHMTE MUSIKER

LEBENS- UND CHARAKTERBILDER

NEBST

EINFÜHRUNG IN DIE WERKE DER MEISTER

HERAUSGEGEBEN

VON

HEINRICH REIMANN

XII

HEINRICH MARSCHNER

In dieser Sammlung erschienen (in der Ausstattung des vorliegenden Bandes) **illustrirte Biographien von:**

Brahms von Prof. Dr. H. Reimann.
Händel von Prof. Dr. Fritz Volbach.
Haydn von Dr. Leopold Schmidt.
Loewe von Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt.
Weber von Dr. phil. H. Gehrmann.
Saint-Saëns von Dr. Otto Neitzel.
Lortzing von Kapellmeister G. R. Kruse.
Jensen von A. Niggli.
Verdi von Dr. Carlo Perinello.
Joh. Strauss von Rud. Freiherrn Procházka.
Tschaikowsky von Professor Iwan Knorr.
Beethoven von Dr. Th. von Frimmel.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Gedruckt bei J. S. Preuss, Berlin S.W.



Dr H. Marschner

t W. Neumann & Co., Berlin

Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin

[illegible]

Georg [illegible]

[illegible]

BERLIN 190[illegible]

[illegible]



Kunstan[illegible] Berlin

Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin

HEINRICH MARSCHNER

VON

Georg Münzer



BERLIN 1901

„HARMONIE"
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST
G. M. B. H.

VORWORT.

Es ging vor einiger Zeit die Nachricht durch die Presse, Kaiser Wilhelm II habe befohlen, für die nächsten Festspiele in Wiesbaden ein Werk Heinrich Marschners zu inszeniren. Die Hoffnung ist wohl berechtigt, dass dadurch indirekt auch für andere Bühnen ein Impuls gegeben worden ist, einem für die Entwicklung der deutschen Oper hochbedeutenden, von den Theatern wie auch vom Publikum etwas vernachlässigten Meister wieder grössere Beachtung und Sorgfalt zu widmen. Marschner, der einst so Gefeierte, wird heut etwas unterschätzt. Es ist eigenthümlich, dass selbst die sonst so eifrig spähende Musikforschung lange achtlos an dem Komponisten des „Hans Heiling" vorüberging. Er gehörte freilich nicht zu den Grössten und Vollkommenen in der Kunst. Seine Werke bezeichnen keinen ragenden Gipfel einer Epoche. Er war nur ein Vermittler zwischen zwei dramatischen Stilperioden, als solcher aber gerade für den Historiker bedeutsam. Nicht minder liefert auch die Betrachtung seiner Persönlichkeit, sein Liebesleben, sein Verhältniss zu den Kunstgenossen — wie Weber, Mendelssohn, Spontini, Wagner — interessante Beiträge zur Naturgeschichte der Künstlerpsyche.

Der Verfasser hofft im vorliegenden Buche über den Standpunkt der bisherigen Arbeiten über Marschner hinausgegangen zu sein. Das liebenswürdige Entgegenkommen der Kgl. Intendanz zu Hannover, der Bibliotheken zu Zittau und Hannover, der Verlagsfirmen Hofmeister und Breitkopf & Härtel in Leipzig u. A. ermöglichte es, die Lebensbeschreibung des Künstlers auf Briefe und Dokumente zu stützen. Es wurden ungefähr 250 Briefe und ausserdem die Akten der Intendanz zu Hannover benutzt. Die bisher erschienenen Arbeiten von G. Fischer, Wittmann, Neitzel, La Mara u. A. wurden natürlich herangezogen. Marschners Selbstbiographien, von denen die eine mehrfach abgedruckt, die zweite in der „Berliner musikalischen Zeitung" von 1833 zu finden ist, wurden, da sie mehrfache Unrichtigkeiten enthalten, im Allgemeinen nicht berücksichtigt. Ausführliche Notizen über Literatur und Quellen giebt der Anhang. Werthvolle Förderung erhielten die Untersuchungen durch die Herren Prof. Dr. J. Rodenberg, Dr. A. Kopfermann (Berlin), Dr. E. Vogel (Leipzig), Dr. Klötzer (Zittau), Professor Batka (Pressburg), Professor Kölbing (Breslau). Diesen sowie allen denjenigen, welche ihn durch Rath und That unterstützten, also besonders den liebenswürdigen, kundigen Herren der Breslauer Stadt-Bibliothek, sagt der Verfasser seinen innigsten Dank.

Breslau, Sommer 1900.

Dr. phil. G. Münzer.

Inhalt.





Jugendzeit. — Erste Opern.

Marschners früheste Kindheit zeigt wenig von den sensationellen, das Genie verkündenden Zeichen und Wundern, von welchen die Biographen anderer Künstler zu berichten wissen. Es ist ihm an der Wiege nicht gesungen worden, dass er berufen sei, dereinst eine führende Stellung im musikalischen Leben Deutschlands einzunehmen. Erst spät erkannte er seine Mission und lange währte es, bis sein Geist sich zu freieren Höhen aufschwang, bis aus dem friedfertigen Pianisten Marschner, der gewaltige Beschwörer der Dämonen und Geister, der Herrscher im Zauberlande der Romantik wurde. In einem Alter in dem andere schon Grosses geschaffen, schwankte er noch zaghaft zwischen der künstlerischen Laufbahn und einem gut bürgerlichen Beruf. Ein Stückchen Spiessbürgerthum aber blieb ihm als Erbtheil sein Lebenlag anhaften. —



Marschners Geburtshaus in Zittau.

Heinrich August Marschner wurde am 16. August 1795 zu Zittau in Sachsen geboren. Er stammte wie so viele unserer grossen Musiker aus kleinbürgerlichen Kreisen. Seine Eltern lebten in auskömmlichen Verhältnissen in einem Häuschen an der Fleischergasse. Es ist erhalten und heisst jetzt „Reichenbergerstrasse 5“. Der Vater, Franz Otto Marschner war aus Böhmen eingewandert. Sein Metier war die Horndrechslerei, doch trieb er lieber Musik. Er spielte Flöte und Harfe, gab Unterricht und dirigirte

sogar die Kapelle der Bürgerschützen. Auch die Mutter des Künstlers, Christiana Gottliebe geb. Cassel, war musikalisch. Gern erinnerte er sich der Lieder, welche sie an langen Winterabenden am Spinnrade sitzend zu singen pflegte. Das intime Verständniss für das Volksthümliche, das Marschner vor allen Komponisten auszeichnete, ist auf diese ersten Jugendeindrücke zurückzuführen. Des Knaben musikalisches Talent zeigte sich früh. Er erhielt etwas Klavierunterricht, doch war von einer planmässigen musikalischen Erziehung keine Rede. Der Ehrgeiz der Eltern ging dahin, der Sohn sollte Rechtsgelehrter werden. Sie gaben ihn im November 1804 auf das Gymnasium der Stadt. Da jedoch an dieser Anstalt reges musikalisches Leben herrschte, so erhielt Marschners Talent daselbst die erste bedeutsame Förderung. Es gab nicht nur einen wohldisziplinirten Chor, der sich bei allen öffentlichen Gelegenheiten auszeichnete, sondern die Schüler musizirten auch unter sich, so dass der Rektor Rudolph schliesslich vom Katheder warnen musste, „über die Kunst die Schulstudien nicht zu vernachlässigen". So Manchem aber hatte es die Musik für immer angethan, und er verliess das Gymnasium, nicht um ehrsames Brodstudium zu beginnen, sondern um Künstler zu werden. Der Thomascantor Schicht, Friedrich Schneider, der Komponist des „Weltgerichts", und sein Bruder Gottlob, der berühmte Dresdener Organist, waren Zöglinge der Zittauer Anstalt. Friedrich Schneider war bis zu seinem Abgange nach Leipzig (1805) Chorpräfekt gewesen. Sein Bruder Gottlob folgte ihm in diesem Ehrenamte. Marschner aber wurde sein zuverlässigster Solist. Wenn es sein musste, sang der junge Gymnasiast Bach prima vista. Auch ausserhalb der Anstalt spielte Marschner als musikalische Grösse Zittaus bald eine gewisse Rolle. Er verkehrte in dem „Schramm'schen Hause auf der Hinterbleiche", wo sich die Schöngeister der Stadt trafen und wirkte auch in den grossen Chorkonzerten mit, welche der kunstsinnige Kaufmann Exner veranstaltete. Diese Konzerte erhielten durch die Direktion des in jener Gegend hochberühmten Bautzener Kantors und Komponisten Bergt besonderen Glanz. Seine Oratorien, welche bei diesen Gelegenheiten aufgeführt wurden, waren Marschners Ideal, und der Knabe lief von den Proben begeistert nach Haus, „um auch so etwas zu machen".

Weihnachten 1807 siedelte Marschner nach Bautzen über.[1]) In die Nachbarstadt lockte ihn die Hoffnung auf Bergts Unterricht und die Aussicht auf bessere Besoldung seiner Solistenthätigkeit. Die Mättig'sche Stiftung warf daselbst 12 Kirchensängern eine wöchentliche Unterstützung von 15 Thalern 3 Groschen aus. So wenig das auch war, so bedeutete es doch, zumal jedenfalls andere Vergünstigungen hinzukamen, für den jungen Sänger eine Möglichkeit, sich selbst durchzuhelfen. Daran aber musste ihm schon jetzt liegen. Seine Eltern hatten sich getrennt, nachdem durch die Schuld des Vaters der eheliche Frieden gestört worden war.[2]) Die Mutter blieb in ärmlichen Verhältnissen in dem kleinen Zittauer Häuschen zurück. So war dem Knaben die Bautzener Stelle willkommen. Ihre fürstlichen Einkünfte bezog er jedoch nicht lange. Schon im Frühjahr 1808 mutirte er. Mit Singen war vorläufig nichts mehr zu verdienen; er kehrte zu seiner Mutter nach Zittau zurück.

In musikalischer Hinsicht hatte ihm der Aufenthalt in Bautzen keine Förderung gebracht. Zu seiner grössten Enttäuschung hielt man daselbst mehr von Sprachstudien als von Musik. Nunmehr brach in Zittau der gehemmte künstlerische Drang mit neuer Kraft hervor. Ohne theoretische Vorkenntnisse, nur durch seinen Instinkt geleitet, begann Marschner zu komponiren. In Er-

mangelung von Notenpapier wurden selbst Schulbänke, Bücher und Hefte mit Notenköpfen ausgeziert. Die als op. 3 veröffentlichte „Kindesmörderin" soll schon in jener Zeit entstanden sein. Anregung zu einem theatralischen Versuch gab die Anwesenheit einer reisenden Truppe unter Leitung des „Direktors" Butenow. Marschner komponirte für ihn das Ballet „Die stolze Bäuerin". Aengstlich, ob auch alles klappen würde, schlich der junge Komponist — nach dem etwas romanhaften Berichte eines älteren Biographen — zur Probe. Er versteckte sich im Schnürboden des Theaters, um — freilich in grösster Aufregung — unbemerkt der Dinge, die da kommen sollten, zu harren. Die Ouverture beginnt, und eine Zeit lang geht alles, wie ihm dünkt, gut. Plötzlich aber entsteht eine Pause, und der erschrockene Lauscher hört die ihm wohlbekannte Stimme eines groben Hornisten die Worte brüllen: „Das muss ein Esel gemacht haben, das kann ja gar kein Mensch auf dem Horn blasen." Da war es um ihn geschehen. Ohnmacht fesselte seine Glieder, und erst spät gegen

Geboren den 16 Aug. Abends um 10. Uhr.
getauft den 17. ej:
Der Vater: Franz Anton Marschner Bürger und [illegible]
Die Mutter: Frau Christiana Gottliebe geb. [illegible]
Das Kind: Heinrich August
Die Pathen: T.d. Dem: [illegible] T.d. Hr. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
T.d. Herr Carl Gottlob [illegible], wohlhabender Bürger und Kauf und Handelsherr allhier
T.d. Hr. Carl Philipp [illegible] Bürger, und Materialist allhier.

Zittauer Tauf-Eintragung.

Abend, im unheimlichen und finsteren Raum erwachend, fühlte er sich von einem starken Fieber befangen. Mit Mühe die Bühne, den Theaterausgang und das mütterliche Haus erreichend, wurde er zu Bett gebracht und erwachte erst nach sieben Wochen und fürchterlichen Kämpfen seines jungen Körpers mit einem hartnäckigen Nervenfieber zu neuem Leben und Wirken. Jetzt erfuhr er, der grobe Hornist sei damit beruhigt worden, dass er die gerügte Stelle um eine Oktave höher blasen sollte, und im Uebrigen sei die Musik allerliebst gewesen und habe sehr gefallen. Das Ereigniss hatte jedenfalls das Gute, dass Marschner zu der Erkenntniss kam, dass ohne eingehendere Studien das Komponiren nicht so leicht sei. Er begann aus Partituren, die der Kunstfreund Exner lieh, eifrige Instrumentationsstudien. Um dieselbe Zeit (1811) nahm er wahrscheinlich auch Unterricht bei Hering[8]), dem Musikdirektor des Zittauer Lehrerseminars. Seinen Unterhalt scheint Marschner durch Klavierstunden gewonnen zu haben. Dass bei einem solchen, ganz der Kunst gewidmeten Leben die Schulstudien schlecht wegkamen, ist klar, und so sah sich denn der wohlmeinende Leiter des Gymnasiums genöthigt, Marschner den Rath zu geben, „lieber zum Stadtmusikus in die Lehre zu gehen, als länger die Bänke zu drücken." Da that der junge Musensohn Busse. Er wurde fleissig

und absolvirte das Gymnasium zur rechten Zeit. 1813 verliess er die Anstalt. Er ging, wie das Schulprogramm sagt, nach Prag, „um sein Talent für die Musik auszubilden“. Es scheint der Verfasser des Schulprogrammes über die Bestimmung Marschners klarer gesehen zu haben, als dieser selbst. Marschner ging wohl nach Prag und nützte „die lehrreichen Unterredungen des Komponisten Tomascheck für seine musikalische Ausbildung“, aber wir finden ihn noch in demselben Jahre in Leipzig, um der ursprünglichen Idee seiner Eltern folgend, Jura zu studiren.

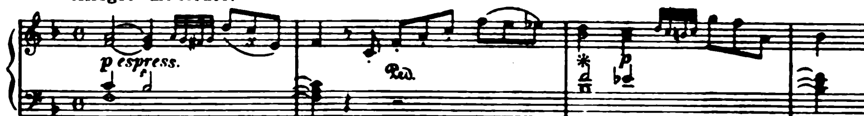
An den kriegerischen Ereignissen der Zeit nahm Marschner keinerlei Antheil. Er war schwächlich, in seinen Adern rollte kein Soldatenblut. Gegen seinen Willen wurde er, der bisher den Stürmen des Krieges ausgewichen war, Zeuge der Völkerschlacht bei Leipzig. Er hörte den Donner der Kanonen ohne patriotische Wallungen. Als gutem, loyalen, kleinbürgerlichen Sachsen waren ihm die Franzosen damals wohl noch ebenso lieb als die Preussen. Nach seiner Versicherung hat Marschner, „als des Krieges Stürme schwiegen“, fleissig juristische Kollegien besucht. Musiziert wurde zum Entsetzen der Nachbarn bei Nacht. Die Bekanntschaft mit dem Thomaskantor J. G. Schicht, Leipzigs grösster musikalischen Autorität, wurde endlich ausschlaggebend für die Lebensbahn Marschners. Der Meister förderte das junge Talent in uneigennütziger Weise. Die Musik trat unter Marschners Studien wieder in den Vordergrund. Er wurde ein geschickter Kontrapunktiker. Mit den Werken der grossen Meister beschäftigte er sich jedoch am liebsten. Beethovens Symphonien setzte er aus den Stimmen in Partitur. Ermuthigt durch die neu errungenen Kenntnisse folgte er endlich dem Rathe Schichts und beschloss, sich ganz der Tonkunst zu widmen. Seine ersten Schritte in die Oeffentlichkeit waren von befriedigendem Erfolge. Auf kleineren Konzertreisen, die er wie schon vorher mit dem ebenfalls musikalischen Zittauer Jugendfreunde E. A. Schnell unternommen, fand er Beifall. Die ersten gedruckten Kompositionen wurden günstig besprochen. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ schrieb über die „12 Bagatellen für Guitarre“ (op. 4): Es seien Uebungsstücke, die jeder Liebhaber mit Vergnügen spielen werde. Der Verfasser besässe das keineswegs alltägliche Talent, in der Erfindung der Melodien nie alltäglich und stets interessant zu sein[5]). Beifolgende Beispiele mögen einen Begriff von Marschners damaliger Schreibart geben.


Thomaskantor Joh. Gottfr. Schicht
Vorlage in Fr. Nic. Manskopfs musikhistor. Museum zu Frankfurt a. M.

Bagatellen Op. 4. N° 7.



Sonata Op. 6.



Eine grössere Kunstreise unternahm Marschner im Jahre 1815, und das Glück, das sich so gern dem Talent verbündet, war ihm hold. Denn es führte ihn in Karlsbad mit dem Grafen Thaddäus Amadée de Varkony zusammen. Dieser gehörte zu jenen wahrhaft grossen Mäcenaten, welche den ungarischen Adel jener Zeit vor jedem anderen auszeichneten. Er war selbst hochtalentiert und ein vorzüglicher Virtuose und Improvisator. Dauernde Verdienste erwarb er sich jedoch durch die Förderung junger Talente. Marschner verdankt ihm viel, denn das Interesse des Grafen beschränkte sich nicht darauf, dem jungen Künstler ein gut besuchtes Konzert in Karlsbad zu ermöglichen, sondern er hat ihm auch weiterhin genützt. Er veranlasste Marschner, noch im Herbst des Jahres nach Wien zu gehen. Unter des Künstlers Erlebnissen daselbst wird auch ein Besuch bei Beethoven erzählt. Empfehlungen seines Leipziger Lehrers und seines Gönners verschafften dem Kunstjünger Zutritt bei dem Titanen. Der Ausgang der Unterredung entsprach Marschners Erwartungen wenig. Beethoven blätterte nur in den mitgebrachten Manuskripten, liess einige brummende Laute hören und sagte: „Nicht zu oft kommen, hab' wenig Zeit, wieder 'was mitbringen.“ Marschner war aus allen Himmeln gerissen; er kannte Beethovens kurze, strenge Art nicht und deutete sich die Worte im ungünstigsten Sinne. Verzweifelt stürzte er nach Haus, um einzupacken. Er wollte nach Leipzig zurückkehren und wieder Jura studieren. Aufklärungen des Grafen Amadée über Beethovens Eigenthümlichkeiten trösteten den Niedergeschlagenen. Weitere Zusammenkünfte scheinen weniger tragisch verlaufen zu sein. Wenigstens bot Marschner später einem Verleger eine vierhändige Sonate mit der empfehlenden Bemerkung an, „sie habe Beethoven gut gefallen.“[6]) Wenn wir Marschners Kompositionen aus jener Zeit betrachten, so werden wir die Zurückhaltung des grossen Meisters wohl begreifen. Es sind flüssige, gefällige, aber im Ganzen bedeutungslose Sächelchen, die einem Beethoven, der auf ganz anderen Bahnen wandelte, wohl den Wunsch eingeben mussten, ihren Komponisten nicht zu oft zu sehen.



Beethoven im Jahre 1814
Nach dem Stiche von Blasius Höfel aus der illustrierten Beethoven-Biographie von Th. v. Frimmel.

Es handelte sich für Marschner nun darum, in der neuen Heimath eine feste Position zu gewinnen. Auf einem Jagdausfluge, den er im Frühjahre 1816 auf Einladung seines Protektors nach Ungarn unternahm, lernte er den bei Pressburg begüterten Grafen Johann Nepomuk Zichy kennen. Dieser bot ihm eine gut dotirte Musiklehrerstelle in seinem Hause an. Marschner acceptirte und siedelte nach Pressburg über. Er wohnte daselbst im Niedermayerschen Hause am Hauptplatz im dritten Stock. Auch hielt er sich viel in Nagy-Láng, dem Gute des Grafen auf.

Die künstlerischen Zustände, die Marschner in Ungarn fand, waren keineswegs glänzende.[7]) Die Kirchenmusik lag arg darnieder. Tüchtige Organisten

fehlten. Nur an Feiertagen gab es in den Städten „ziemlich gute Musik“. Am besten stand es in dem kleinen Eisenstadt, wo sich von Haydns Zeiten her noch eine Tradition bewahrt hatte. Haydnsche Messen spielten auch in den Pressburger Kirchen eine Rolle. Für das Theater war Sinn vorhanden. In Pressburg und Pest gab es deutsche Bühnen. Die Konzerte aber waren schlecht. Rossinische Ouvertüren bildeten „den Stamm der Programme, die vielfach durch Deklamationen und Tableaux ausgefüllt wurden“. In Pest waren die Konzerte noch etwas besser, als in Pressburg, wo dem grösseren Publikum das Verständniss für gute Musik fehlte. Auch herrschte Mangel an tüchtigen Fachmusikern. Der ungarische Adel war dagegen hochmusikalisch. Er hatte wirkliche Künstler aufzuweisen. Gerühmt wurden Graf Guadagny, die Gräfinnen Brunsvik und Bathiany. Ein Graf Zsapary veranstaltete wöchentlich Quartette und kleinere Konzerte. Den Mittelpunkt der musikalischen Welt Pressburgs bildete der „wegen seines Charakters und seines Talentes gleich geachtete und verehrte Professor Heinrich Klein“, einer der wenigen in Ungarn ansässigen Komponisten. Klein war Professor der Musik an der Haupt-Nationalschule: er wird als ein fruchtbarer Kirchenkomponist aus der Schule Kirnbergers geschildert. In seinem Hause versammelte sich von Zeit zu Zeit ein kleiner Verein, um ältere und neuere klassische Musik zu pflegen. In diesem Kreise war Marschner bald eine hochgeschätzte Kraft. Er wurde allgemein als der beste Pianist anerkannt. Auch seinen Kompositionen schenkte man Beachtung. Besonders gesucht aber war er als Lehrer. Fürst Krasatkowitz engagirte ihn sogar als Kapellmeister.“



Heinrich Marschner.
Vorlage im Besitz der Königl. Bibliothek Berlin.

So wurde Marschners materielle Lage günstig, und er konnte daran denken, sich zu verheirathen. Die Erwählte war Emilie von Cerva, die Tochter eines Pressburger Kaufmanns. Die Trauung fand am 26. November 1817 statt. Als Zeuge fungirte Klein. Allein das Familienunglück, das Marschner während seines ganzen Lebens verfolgen sollte, stellte sich schon ein halbes Jahr nach der Hochzeit ein. Die junge Frau starb, erst 24 Jahre alt, am 13. April 1818, Marschner ertrug die Einsamkeit nicht lange.[8]) Am 9. Januar 1820 schloss er mit Franciska Jaeggi, der Tochter eines gräflichen Kammerdieners, eine zweite Ehe. Franciska war eine tüchtige Pianistin. Sie konnte sich später in Dresden selbst in anspruchsvollen Kreisen neben ihrem Gatten behaupten. Auch besass sie einiges schöpferisches Talent. Ein Thema von ihr hat Marschner in den Impromptus (op. 22. 23.) variirt. Ein paar Tänze wurden gedruckt.

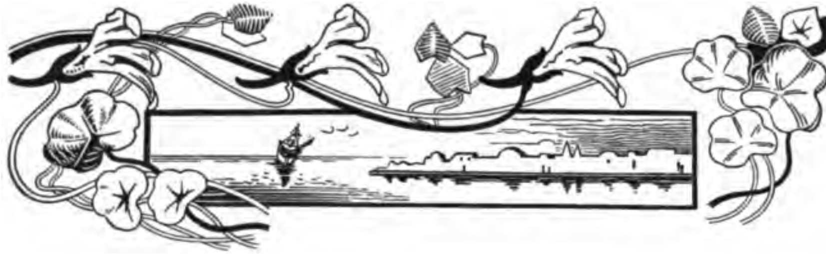
Marschners eigene kompositorische Thätigkeit in Pressburg war sehr umfangreich. Seine Beziehungen zum Adel gaben ihm Anlass zu allerhand Gelegenheitsarbeiten. In einer Ouverture über ungarische Nationalweisen, die er im Auftrage des Grafen Zichy zur Eröffnung des neuen Theaters in Stuhlweissenburg (11. Oktober 1818) schrieb, zeigte er sich zum ersten Male und mit Erfolg als Orchester-Komponist. Von einem andern Gönner und Freunde wurde ihm um diese Zeit die Anregung zu einer dramatischen Arbeit. Dr. Hornbostel,

Marschners intimster Freund aus der Pressburger Zeit, ein „herrlicher Mensch, ein wahres Genie, ein ausgezeichneter Arzt, guter Musiker, genialer Dichter und Maler," schlug dem Künstler die Komposition eines dreiaktigen Librettos „Saidar und Zulima oder Liebe und Grossmuth" vor. Marschner suchte längst nach einem Opernbuch; hatte er doch schon in Leipzig aus Mangel eines besseren sich an Metastasios Titustext, der 20 Mal vor ihm komponirt war, versucht. Auch hatte er in Pressburg bereits die Musik zu Kotzebues einaktigem Singspiel „Der Kyffhäuserberg" verfasst[9]).

Im Laufe des Sommers 1818 wurde die Oper fertig. Am 26. November kam sie zum Benefiz des Theaterdichters und Kapellmeisters A. Eckschlager am Pressburger Theater zur Aufführung. Marschners Musik gefiel, aber des mangelhaften Textes wegen, konnte sich das Werk nicht halten. Es zeigte sich, dass Hornbostel doch kein so genialer Dichter war, wie Marschner glaubte. Nichtsdestoweniger machte sich der Komponist an einen zweiten Operntext des Freundes: „Heinrich IV. und D'Aubigné". Schon im Herbst desselben Jahres, in dem Saidar komponirt wurde, war die neue Partitur abgeschlossen. Der junge Meister wagte sich nun auf einen grösseren Kampfplatz. Er schickte das Werk an C. M. von Weber, den er wohl von Prag her kannte, wo derselbe 1813—16 Kapellmeister war. Weber, dem als Ziel eine nationale deutsche Kunst vorschwebte, die das mächtige Italienerthum verdrängen sollte, hatte ein scharfes Augenmerk auf junge Künstler, die ihm Mitkämpfer werden konnten. Die Partitur des Pressburger Komponisten schien ihm vielversprechend, er nahm sie an. Zur Aufführung des Werkes kam es jedoch nicht so bald. Marschner wartete vergeblich fast ein ganzes Jahr. Dann reiste er kurz entschlossen ab, um die Angelegenheit durch persönliches Eintreten zu fördern. „Weber war etwas erstaunt, als Marschner bei ihm eintrat. Die zwanglose Form des untersetzten, jungen Mannes und seine fast plump zu nennende Ausdrucksweise berührten den fein organisirten, nervösen Weber nicht sympathisch."[10]). Allein Marschners Talent liess ihn vorläufig diese Aeusserlichkeiten vergessen. Marschner nahm das erneute Versprechen Webers mit, die Oper aufzuführen. Am 19. Juli 1820 fand die Premiere statt.

Die ersten Kräfte waren zur Besetzung verwendet, und das Publikum wurde, wie dies Weber zu thun pflegte, auf die Oper durch eine kritische Vornotiz aufmerksam gemacht. Dieselbe ist ein schönes Zeugniss für Webers Grossherzigkeit und weiten Blick, und nicht minder schmeichelhaft für den Komponisten der Oper. Marschner befand sich zur Zeit der Aufführung längst wieder in Pressburg. Eine Anekdote erzählt nun, er habe in einer Nacht geträumt, der Aufführung seiner Oper beizuwohnen. Ganz deutlich habe er das ihm damals noch unbekannte Dresdener Haus gesehen, die Sänger und die Musik gehört und sei vor freudigem Schreck über den Beifall in Ohnmacht und aus dem Bett gefallen. Acht Tage später habe ein Brief Webers nebst 10 Dukaten Honorar das Traumbild bis auf Zeit und Stunde als Bild der Wirklichkeit bestätigt. Aus der Geschichte klingt ganz der Ton jener, von Hoffmannschen Gespenstergeschichten infizirten Zeit, die es als selbstverständlich annahm, dass es in dem Leben eines Künstlers, der soviel mit Vampyren und Geistern zu thun hatte, nicht so ganz normal zugegangen sein könne, wie bei andern Leuten.





Dresden.

Die Aufführung seiner Oper „Heinrich IV. und d'Aubigné" bedeutete einen Abschnitt in Marschners künstlerischer Entwickelung. Er fühlte sich nun in Ungarn nicht mehr am Platze. Auf einer Reise, die er 1821 „in Familienangelegenheiten" nach Sachsen machte, besuchte er Dresden wieder und entschloss sich, daselbst zu bleiben, obwohl er zunächst keine feste Position hatte. Es scheint, als ob Hoffnungen, die man ihm auf eine Anstellung bei der Oper gemacht, ihn bestimmt hätten, einen Warteposten einzunehmen.

Weber liess es an Aufmunterungen für den jüngeren Kunstgenossen nicht fehlen.[11]) Sein Schüler ist Marschner aber nie gewesen. „Ich war," so sagt er selbst, „erst Webers Freund und dann sein Kollege. Wie nützlich mir auch ein förmlicher Unterricht bei diesem Manne gewiss hätte werden können, so habe ich ihn doch nie genossen." Die Freundschaft zwischen beiden Künstlern hörte bald auf. Marschner glaubte Weber „nicht trauen zu dürfen". Sie waren trotz der gleichen Ziele doch zu verschiedene Individualitäten, um sich finden zu können.

Marschner suchte in Dresden eine Stütze an dem Geheimrath und Intendanten von Könneritz, der ihm wohlwollte. Der junge Künstler und seine Gattin wurden durch ihn zu den Hofkonzerten zugezogen. Auch bei dem Premierminister hatte Marschner öfter „die Ehre Soirée zu machen" und im Jahre 1823 musste er sogar die Frau Minister von Einsiedel auf vier Wochen nach Karlsbad begleiten. Vorläufig hatte Marschner von diesen Bevorzugungen nicht viel, er meinte: es sei genug, um die Leute reden zu machen, sein Glück sei gemacht, obgleich er davon nichts wüsste, wenn er nur was davon hätte.

Die materielle Lage des Künstlers war in der That trotz aller Protektion keine glänzende. Er konzertirte, unterrichtete, komponirte, aber Schätze waren damit nicht zu erwerben. Das Ehepaar, das sich in der Kreuzgasse No. 540 ein bescheidenes Heim eingerichtet hatte, kam gerade aus. Wichtig waren für Marschner in dieser Zeit die Beziehungen zu seinem Verleger F. Hofmeister in Leipzig.[12]) Dieser hatte schon 1816 einige kleine Sachen des jungen Künstlers

angenommen nnd ihm sogar ein Honorar von fünfzehn Thalern — die Hälfte in Noten — bewilligt. Aus dem geschäftlichen Verhältniss wurde bald ein freundschaftliches, das „auf Uebereinstimmung der Grundsätze basirend“, bis zum Tode Hofmeisters währte. Die Honorare, die der Verleger dem Komponisten zahlte, waren Anfangs gewiss gering.[18]) Aber für Werke, von denen selten die erste Auflage abgesetzt wurde, konnte Hofmeister nicht mehr geben. Marschner aber waren selbst die so geringen Erträge aus seinen Arbeiten willkommen. Er konnte sie gut brauchen. Andere Verleger, mit denen er in Verbindung stand, zahlten noch weniger und „manchmal trug der Ehrensold nicht das Futter für den Pegasus“. So kehrte Marschner denn nach vorgefallenen Differenzen immer wieder wie „ein geprügelter Pudel zu seinem alten Herrn zurück“. Nach einem 1822 aufgestellten Verzeichniss suchte Marschner damals folgende Werke in Druck zu geben: grosse, vierhändige Sonate; Sonaten in Es, As und G; Klaviertrios in A-moll und F-moll; Streichquartett in B-dur; Rondo Brillant in C; Rondo quasi Capriccio in A; Fantasie in A-moll; Variationen über ein Originalthema in D; drei Scherzi zu vier Händen; 12 Bagatellen; die Ouverturen der Opern „Saidar“, „Heinrich IV.“, „Kyffhäuserberg“ u. „Lucretia“; ausserdem „Die verfehlte Stunde“, Gedicht v. Schlegel, „durchkomponirt“, 6 Lieder mit Guitarre und 6 Lieder mit Klavier. Von diesen Stücken erwarb Hofmeister wenigstens einen Theil. Der fleissige Marschner hatte aber auch noch eine Anzahl anderer Werke vollendet. Ausser einer Symphonie (1823) und einer Messe, durch die er zeigen wollte, „dass er auch ohne grosse Trommel zu komponiren wusste“, hatte er eine Reihe neuer Kompositionen für das Theater geschaffen.



Fr. Hofmeister.
(Zeichnung von C. l'Allemand.)

Im Auftrage des Intendanten Könneritz schrieb der Künstler die Musik zu Kleists Drama „Der Prinz von Homburg“. Es war eine Ouverture und Märsche, „die viel Talent für ausdrucksvolle Musik verriethen, obwohl Manches sehr gesucht schien“. Die Ouverture gefiel und wurde 1829 sogar im Gewandhaus zu Leipzig gespielt.

Mit einer anderen Arbeit, der Musik zu dem Schauspiel „Schön Ella“ von Kind, dem Dichter des Freischütz-Textes, soll es der Erzählung nach eine

besondere Bewandtniss gehabt haben. Es heisst, dass Kind, der seinem Libretto, nicht Webers Musik in erster Reihe den Erfolg des „Freischütz" zuschrieb, Marschner angewiesen habe, die Musik so zu halten, dass das Schauspiel die Hauptsache bliebe. Marschner habe nun in der Erkenntniss, dass der Text nichts tauge, absichtlich schlechte Musik dazu gemacht. Die Wahrheit ist, dass Marschner das Stück für sehr gut hielt. In einem Briefe an Härtel vom September 1822 meint er, „es werde viel Aufsehen machen, es sei ein Volksschauspiel mit Gesängen, Tanz, Ouverture und Zwischenakten, dem Genre des Freischütz ähnlich und habe vortreffliche Phantasie und Diktion". Als „Schön Ella" doch nicht gefiel, schrieb er an Hofmeister: die Dichtung sei ein Meisterstück, trotz anonymer Schreibereien ochsenhafter Frankfurter.

Marschner hatte allerdings auch Ursache, das Werk in Schutz zu nehmen, denn er verdiente damit etwas. Die Theater erhofften von dem selbstbewussten Freischützdichter ein zweites Kassenstück und kauften es unbesehen. Die Musik enthält eine Ouverture mit vielen Anklängen an den Freischütz, ohne dessen dramatische Kraft und melodischen Reichthum; sie ist selbst für Marschners damaliges Können recht schwach. Im ersten Akte giebt es im Ganzen zwei Volksliedchen mit 31 Takten Musik. In zweiten Aufzug findet sich eine Romanze Ellas in der Melodie des Andante aus der Ouverture.



Es war ein Lieblingsgedanke Marschners. In schnellem Tempo wurde daraus ein Walzer für das Ballet und noch vierzehn Jahre später finden wir ihn als Tanzlied im „Bäbu" wieder. Bemerkenswerth ist aus der Musik nur noch die Ballade: „Es steh'n die Stern' am Himmel, es scheint der Mond so hell", welche Marschners eigenartiges Talent für den Ausdruck des Geisterhaften schon verräth.


Friedrich Kind.

Nicht bedeutender als die Partitur zu „Schön Ella" wurde die Musik Marschners zu „Ali Baba", einem Schauspiel von Th. Hell. Er vollendete sie im April 1823. Sie enthält drei Lieder, Chöre und Tänze. Erwähnt daraus sei nur das Trinklied „Der Wein, sagt man, sei Dir zuwider".[14]) Die erste Aufführung war ein Fiasko. Dass Marschner, unerkannt im Publikum sitzend, seine eigene Musik schlecht gemacht habe, ist ein Kunstmärchen. Dergleichen Selbstverleugnung ist dem empfindlichen Komponisten nicht gut zuzutrauen. Zweifelhaft blieb der Erfolg der Ouverture zu Marschners Oper „Lucretia", die 1823 im Gewandhaus zu Leipzig gegeben wurde. Sie nahm, nach einer Kritik unter den Novitäten einen guten Platz ein; sie war wildrauschend mit kleinen Flöten und allen Pfeifen und von einigen Querständen begleitet, die als liebe Bekannte nunmehr willkommenen Zutritt hätten. Dem Publikum scheint die Ouverture nicht gefallen zu haben; doch schob Marschner die Schuld auf die Ausführung „durch das berühmte, aber kabalistische Orchester in Leipzig": nicht er, sondern dieses habe bei dieser Gelegenheit lange Ohren gehabt. In der Anlage weist die Ouverture abermals Aehnlichkeiten mit der Freischütz-Ouverture

auf. Marschner versicherte aber, die Musik vor der Bekanntschaft mit Webers Werk geschrieben zu haben. In der That hatte der Pressburger Theater-Kapellmeister Eckschlager dem Komponisten das Buch zur Oper „Lucretia“ schon 1820 gegeben. 1826 soll die Oper in Danzig aufgeführt worden sein.[15]) Als letztes dramatisches Werk dieser Periode wäre schliesslich noch „Der Holzdieb“ zu nennen.

Marschner ging bei diesem kleinen Singspiel von dem Gedanken aus, dass das deutsche Publikum an gute, deutsche Opern durch kleinere leichte Stücke allmählich gewöhnt werden müsse. Er erliess einen Aufruf an die deutschen Dichter und Musiker, derartige Werke zu verfassen. Der Verleger Hartmann erklärte sich bereit, sie herauszugeben. Marschner ging mit gutem Beispiel voran, indem er die einaktige Operette der „Holzdieb“, von Kind, komponirte. Das grossgedachte Unternehmen scheiterte jedoch an der Theilnahmslosigkeit der berufenen Kreise. Zudem fiel der „Holzdieb“ bei seiner ersten Aufführung (Ende Februar 1825) in Dresden durch. „Es rührte sich keine Hand“.[16]) Handlung und Musik sind harmlos. Wir sehen die Fopperei eines reichen, beschränkten Liebhabers durch ein armes, aber gewecktes Pärchen. Hübsch gezeichnet ist ein gutmütiger, emeritirter Fahnenschmied Lorenz, der die „grosse Bataille bei Dingsda“ mitgemacht hat und „die kupferne, grosse Verdienstmedaille am feuergelben Bande tragen darf.“ Als Stilprobe für die Musik kann folgender Arienanfang gelten:



Trotz ihres Misserfolges bleibt diese kleine Oper ihrer Tendenz wegen wichtig Wir sehen, dass sich Marschner schon in dieser Zeit als ein „deutscher Komponist“ fühlte, der gegen die Uebergriffe der protegirten fremden Kunst, wenn auch vergeblich, Front machte. Die geringe Lebensfähigkeit aber dieses und der übrigen dramatischen Jugendwerke darf uns an seinem Talent nicht irre machen. Wir haben darin nur einen Beitrag zur Naturgeschichte des Opernkomponisten. Wie Andere, so erfuhr auch Marschner die Wahrheit des Weberschen Ausspruches: „die ersten Opern muss man ersäufen“.

Als Marschner jenen Aufruf erliess, war er bereits Musikdirektor der Dresdner Oper. Im Frühjahr 1824 hatte er einen Antrag an die Oper in Amsterdam erhalten und dieser Umstand brachte die Anstellungsfrage in Dresden in Fluss. Eine neue Kraft wurde gebraucht, da Weber alle Arbeit seines erkrankten Kollegen Morlacchi nicht mit bewältigen konnte. Marschner wurde Anfangs März probeweise als Musikdirektor engagirt, und zwar durch hohe Protektion, die ihm nun doch etwas nützte, und gegen den Willen Webers, welcher auf diesem Posten seinen Jugendfreund Gänsbacher lieber gesehen hätte als Marschner, der auch bisher noch keine Gelegenheit gehabt, sich praktisch als Operndirigent zu bethätigen. Zu Weber kam der junge Musikdirektor dadurch von Anfang an in schiefe Stellung. Ihr persönliches Verhältniss wurde nicht besser. Marschner war für Weber nun ein „naseweiser Musje“.

Am 30. Mai debutirte der neue Musikdirektor in einer Oper von Paër und hatte trotz versteckter Opposition der Weber ergebenen Orchestermitglieder guten Erfolg. Sein natürliches Direktionstalent ersetzte ihm die fehlende Routine. Schon im Sommer 1824 ruhte fast die ganze Last der Arbeit auf ihm, da auch

Weber seines Amtes nicht walten konnte. Die definitive Anstellung erfolgte am 11. September 1824 mit einem Anfangsgehalt von 500 Thalern.[17]) Marschners Thätigkeit blieb auch in der folgenden Zeit sehr anstrengend. In einem Briefe an Hofmeister (18. Juni 1825) nennt er sich selbst „so ein Bad oder Stärkungsmittel für seine beiden Kollegen, für die er Alles macht". Die Erfüllung dieser umfangreichen Amtspflichten wurde ihm durch häuslichen Kummer erschwert. Seine Gattin Franziska hatte ihm am 5. März 1824 einen Sohn — Alfred Guido — geschenkt. Da erkrankte die junge Mutter schwer und unheilbar. Der Erfolg einer Badekur in Eger erwies sich als trügerisch. Am 12. Dezember 1825 entriss der Tod Franziska ihren irdischen Pflichten. Marschner, nunmehr erst dreissig Jahre alt, war bereits zum zweiten Male Wittwer. Tief erschüttert eilte



Joh. Gänsbacher.



CAVALIER FRANCESCO MORLACCHI

er nach Leipzig, um in den Armen Hofmeisters Trost zu suchen. Sein Schmerz war aufrichtig — und doch schloss er schon ein halbes Jahr nach Franziskas Tode eine neue Ehe! Das scheint ein Widerspruch, es erscheint gegen die Pietät -- und war doch bei einem Charakter, wie ihn Marschner zeigt, nur natürlich. Ein Hauptzug seines Wesens ist das Mittheilungsbedürfniss, das Verlangen nach Anlehnung, nach Freundschaft und Liebe.

Er war nicht der Mann, der die Einsamkeit ertragen konnte. Das Bedürfniss, einen ihm ganz ergebenen Menschen um sich zu haben, war ihm so dringend wie athmen. Er konnte nicht allein stehen — wollte er leben. Marschner war nicht dazu geschaffen, auf einem Grabhügel das Leben zu vertrauern. Es zog ihn zum Leben, zur Freude. Wir werden ihm um so mehr nachfühlen können, wenn wir hören, dass er sich, obwohl seine Ehe mit Franziska harmonisch verlief, dennoch nie ganz glücklich gefühlt hatte.[18]) Sie war ihm wohl nicht kongenial gewesen. Kein Wunder, dass der Künstler das ersehnte volle Glück, als es sich ihm nun bot, mit offenen Armen empfing. Einen Liebesfrühling mit all' der berauschenden Wonne, jener das Herz erfüllenden Seligkeit, erlebte Marschner erst, als Marianne Wohlbrück die Seine wurde. Emilie und Franziska waren ihm treue Gefährtinnen gewesen. Sie wurde die hohe Braut des Sängers. In der Gemeinschaft mit ihr entfaltete sich erst sein Talent in seiner ganzen Kraft und Eigenart.

Marianne Wohlbrück entstammte einer weitverzweigten Künstlerdynastie.[19]) Sie war am 6. Januar 1806 geboren. Schon mit vierzehn Jahren betrat sie die Bühne. Am 26. Februar 1820 sang sie im Gewandhaus zu Leipzig in einem Konzert, das Mozarts jüngster Sohn veranstaltete. In Prag (1822—25) und Darmstadt hatte sie Engagements und unternahm dann Kunstreisen, die ihren Namen früh berühmt machten. Nur in Dresden gefiel sie zu Webers Freude nicht. Ihr Repertoire war unbegrenzt. Als Sechszehnjährige sang sie die Donna Anna, aber auch die Königin der Nacht. Bald beherrschte sie alle dramatischen und Koloraturpartien der italienischen und deutschen Oper. Die Stimme gab mühelos das hohe F und war tadellos gebildet. Ein schönes Gesicht und eine feine, zierliche Gestalt unterstützten ihre dramatischen Darbietungen. Nach Marschners Urtheil verband sie eine „jugendlich frische Stimme mit seltener Geläufigkeit, Seele und tiefem Gefühl im Rezitativ und Feuer im Spiel". Sie war jedenfalls nach allen Berichten eine bedeutende künstlerische Individualität. Geschmückt mit allen Reizen des Körpers und der Seele, bot sie dem Künstler in Wahrheit „Parnass und Paradies".

Dieser aber schrieb beseligt an Hofmeister:

„Das herrliche, gute Mädchen hängt mit der innigsten Liebe an mir, und ein geringerer Grad von Gegenliebe, die ich ihr aus voller Seele immer und ewig widme, würde sie, so kenne ich bereits ihre Eigenthümlichkeit, tödten. Die baldigste Verbindung mit diesem theuren Wesen ist nicht nur mein heissestes Sehnen, sondern auch der nothwendigste Schritt zu meinem höchsten Glück. Du rühmst zwar das Glück der Freiheit mit sehr lachenden Farben, ist aber eine solche süsse Gefangenschaft nicht beseligender als alle Freiheit der Welt? Wäre ich auch körperlich frei, würde mein Geist nicht ge- oder lieber befangen sein? Und ist geistige Freiheit, die ich durch unauflösliche Vereinigung mit ihr erringe, nicht das dem geistigen Menschen würdigste Streben?"



Marianne Wohlbrück.

Am 3. Juli 1826 früh 8 Uhr fand die Trauung statt. Die Frau hielt, was die Braut versprochen, und Marschner dankte dem Himmel, der ihm „das beste, edelste und gefühlvollste Weib zugeführt, das, immer von heiterem Humor belebt, sein Leben zum angenehmsten machte" und überdies seinem zweijährigen Alfred eine gute Mutter war.

Im Ueberschwang seines Glückes wurde es dem Künstler leicht, eine Hoffnung aufzugeben, die er lange gehegt. Am 21. Juni 1826 berichtet er dem treuen Freunde in Leipzig:

„Weber ist todt. Die Vakanz seiner Stelle bringt jedenfalls eine Aenderung meiner Stellung hervor. Entre nous, ich habe zwar schon angehalten — aber spero niente." —

Seine Vermuthung war richtig, denn schon am 26. Juni schreibt er:

„Vernimm eine grosse Neuigkeit. Ich habe aus triftigen Gründen gekündigt, da ich vom Generaldirektor schriftlich habe, dass ich die Stelle nicht bekomme. Denke Dir bloss das ebenso unverschämte als unbillige Verlangen. Da sich die Besetzung bis Neujahr verziehen dürfte, so möchte ich die Direktion der deutschen Oper bis dahin übernehmen, alsdann sollte mein Verhältniss als Musikdirektor auch verbessert werden. Drei Mal musste ich schriftlich um Entlassung einkommen."

Es ist unbekannt geblieben, warum ihm der früher wohlgesinnte Intendant die Stelle versagte.

Da weder Marschner noch seine Gattin ein festes Engagement hatten, beschlossen sie, auf Kunstreisen zu gehen. Sie wandten sich zuerst nach Berlin, wo ein Onkel Mariannens, der Kriegsrath Wohlbrück, „ein lieber Mann", besucht wurde. Frau Marschner sang auch fünf Mal am Königstädtischen Theater. Unter den musikalischen Grössen Berlins trat man dem Musik-Theoretiker Marx näher, dem Marschner einige Kompositionen „etwas nachfeilte und sich dadurch viel Respekt erwarb." Mit Mendelssohn kam es nur zu einer flüchtigen Bekanntschaft. Am 5. September ging es von Berlin nach Breslau, wo durch einen Bruder Mariannnes die Beziehungen zur Bühne vorhanden waren. Sie fanden in Theaterkreisen freundliche Aufnahme. Der einflussreiche Redakteur Schall interessirte sich ebenfalls für sie. Ein Konzert war vorbereitet und versprach guten Erfolg. Da erschien eines schönen Morgens die von Marschner gefürchtete Mutter Mariannens, die in ihrer Eigenschaft als komische Alte im Leben noch grösser war, als einst auf der Bühne, um die Reisen des jungen Paares mitzumachen.

„Der Schreck war gross," schreibt Marschner, „aber doch nicht so lähmend, dass er mich gehindert hätte, sogleich Anstalten zu treffen." Kurz vorher hatten sie Einladungen zu Gastrollen nach Danzig und Königsberg erhalten. Sie reisten daher ohne Konzert schleunigst aus Breslau ab. Um schneller vorwärts zu kommen, hatte Marschner sogar einen eigenen Wagen gekauft. Sie fuhren zunächst nach Görlitz, holten dort den kleinen Alfred von Marschners Mutter ab und fuhren dann über Posen nach Danzig. Dort fanden sie freudiges Willkommen, und man schloss sofort einen sechsmonatlichen Kontrakt ab. Marschner wurde Musikdirektor, seine Frau erste Sängerin. Es gab für Beide viel zu thun, besonders hatte Marschner mit dem aus Dilettanten und Militärmusikern bestehenden Orchester „eine Herkulesarbeit", aber er that sie gern, denn es fehlte auch nicht an Anerkennung. „Sie lebten wie im Himmel."

Von Danzig ging die Fahrt nach Magdeburg. Marianne schenkte hier am 29. März 1827 dem Gatten ein Töchterchen. Während sie der öffentlichen Thätigkeit fern blieb, ruhte Marschner keineswegs. Er spielte sein erstes Klavierquartett in so musterhafter Weise, dass die Kritik sich „nicht erinnerte, die grössten Virtuosen mit grösserem Genusse gehört zu haben." Auch balgte er sich ein wenig mit bösen Referenten und schrieb einen Artikel über die Catalani.

Das genannte Quartett ist ein für Klavier dankbares, flüssig geschriebenes Werk mit einem hübschen Scherzo. Im Ganzen ist diese Komposition ohne tieferen musikalischen Gehalt. Marschner hatte damals schon Besseres geschrieben, Bedeutender erscheinen zunächst seine Sonaten für Klavier allein, deren er bis dahin sechs — und mit Einschluss von 2 Phantasiesonaten acht — geschaffen hatte. Es offenbart sich in einigen dieser Werke doch ein beträchtlicher Fortschritt gegen die ersten Klavierstücke der Pressburger Zeit. Der Satz ist wuchtiger, die Ideen tiefer, die Tonsprache persönlicher. Das virtuose Element dominirt nur noch zuweilen, wie in der fünften, sonst recht frischen Sonate.

Die dritte in G-moll (op. 24) imponirt durch ihren wilden, stürmischen Anfang.



Dann finden wir ein ganz allerliebstes Scherzo mit kecken Sprüngen:



Es ist offenbar das „Original-Scherzo, das Webers Beifall fand". Finale und Andante sind schwächer. Die an und für sich hübschen Gedanken werden zu lang und konventionell aufgeführt. Die sechste Sonate (As-dur) ist dem Redakteur Fink gewidmet. Ihr schwärmerischer erster Satz darf tief poetisch genannt werden.



Ein liebenswürdig beginnendes, später etwas geschwätziges Andante und ein ziemlich leeres, spielseliges Finale schwächen allerdings den Gesammteindruck wieder. Am freiesten giebt sich Marschner im ersten Satze der zweiten Phantasiesonate op. 40. Hier verräth sich bereits der Komponist des Vampyr, der Romantiker von echtem Feuer:



Leider fallen auch hier die übrigen Sätze ab, aber die Bekanntschaft mit dem ersten wird kein Klavierspieler bereuen.

Unter den kleinen Arbeiten weisen die Impromptus op. 22, 23 einiges Hübsche auf. Im Allgemeinen sind diese „Phantasien", „Tänze" u. A. recht schwach. Sie tragen, ebenso wie die Lieder, den Stempel von Gelegenheitsarbeiten. Die Minderwerthigkeit dieser Kompositionen erklärt sich aus dem Bestreben, den Verlegern recht gangbare Sachen zu liefern, als Entschädigung für die schwer verkäuflichen, grösseren Klavier-Werke. An der Ungleichheit dieser aber ist Marschners Ungeduld schuld. Hatte er einmal die erste Zeile geschrieben, so musste bald das Ganze fertig sein. Seinem Freunde Hofmeister, der ihm scherzhaft wünschte, er möge „etwas zusammenfrieren", um das überschüssige Feuer los zu werden, antwortete er:

„Das ist mein einziger Fehler, dass ich keine Geduld habe — da ich aber hierin inkurabel bin, so muss ich um Nachsicht bitten — ich bin sonst traktabel. . . . . . . Ich verschmähe mühsam Errungenes. Frei muss die Seele sich schwingen. Kommt sie aber trotz ihrer Freiheit nicht in verschiedene Luftschichten? Zwingen will und kann ich Sie nicht, alle Blumen, die ich zum Kranze winde, gleich wohlriechend zu finden. (1. August 1822 — 2. Februar 1823.)

Aktuelles Interesse haben wenige dieser Kompositionen. Aber ihre Betrachtung war nöthig, weil sie uns das allmähliche Werden und Wachsen des Künstlers als Musiker zeigen. Als Dramatiker hat Marschner eine solche Entwickelung nicht durchgemacht. Von „Schön Ella" und dem „Holzdieb" bis zum „Vampyr" ist ein plötzlicher Sprung nach vorwärts. Der Künstler wuchs mit seiner Aufgabe.





„Der Vampyr" und „Orpheus der Vampyr".

Schon am Tage der Hochzeit Marschners mit Marianne war zwischen dem Künstler und seinem Schwager, Wilhelm August Wohlbrück, von einem eigenartigen Opernstoff, der Sage vom Vampyr, die Rede. Doch erst während des Magdeburger Aufenthaltes wurden Dichtung und Komposition ernstlich in Angriff genommen. Die Hexenchöre der Introduktion entstanden zuerst. Marschner soll die Inspiration zu dieser düstern Geistermusik auf einsamen Spaziergängen nach einem Kirchhofe Magdeburgs empfangen haben.

Fortsetzung und Beendigung des Werkes wurden durch weitere Kunstreisen vorläufig verhindert. Auch zerschlugen sich Verhandlungen, welche der Wiener Theaterdirektor Barbaja wegen Erwerbung der Oper angeknüpft hatte. So durchwanderte denn Marschner und seine sangesfrohe Marianne wieder einen Theil von Deutschland. Wir finden sie u. a. in Pyrmont, Düsseldorf, Wiesbaden und Aachen. Das Glück war ihnen im Allgemeinen hold, doch blieben ihnen auch Enttäuschungen nicht erspart. Ein Engagement, das der Leipziger Theaterdirektor Hofrath Küstner dem Künstlerpaar bot, gewährte endlich willkommene Aussicht auf eine gesicherte Stellung. Der Kontrakt wurde angenommen. Im September traf Marschner mit seiner Gattin in Leipzig ein und bezog das von Hofmeister besorgte Quartier in der „Goldenen Laute".[20]) Marianne trat als Sängerin auf. Marschners Arbeitskraft konnte sich auf die angefangene Oper konzentriren. Das Textbuch war seinen Wünschen entsprechend von Wohlbrück beendet worden. Die Komposition geschah nun in einem Zuge und in kurzer Zeit. Am 29. März 1828 ging der „Vampyr" zum ersten Mal in Szene „zum Beschluss der Darstellungen vor Ostern". Die Aufführung war die letzte That des verdienten Leipziger Theater-Direktors.

Um die Bedeutung des „Vampyr" für jene Zeit zu verstehen, müssen wir uns ihre künstlerischen Anschauungen vergegenwärtigen. Die Romantik hatte alle Länder der Erde durchstreift, ihre wirklichen oder erdichteten Wunder besungen, sie sehnte sich nach den Regionen überirdischer Geister und stieg

endlich hinab in die düster-geheimnissvollen Gründe der Unterwelt. Selten nur begegneten den Künstlern dort freundliche Wesen. Scheusale und Schreckgestalten erhoben sich gegen sie, aber — merkwürdig — gerade diese unheimliche Gesellschaft war vielen Romantikern die liebste. E. T. A. Hoffmann war der literarische Repräsentant jener phantastischen Richtung in Deutschland. Er hatte einen ungemeinen Einfluss auf die Bildung des Geschmackes ausgeübt. Die jungen deutschen Musiker verschlangen seine Werke. Sie wurden ebenfalls diabolisch. In Frankreich aber war es nicht viel anders; träumte doch Berlioz dort die Opiumvisionen seiner „Sinfonie fantastique“[21]).

In dieser dämonisch vierdimensional veranlagten Periode musste eine schaurige Sage, wie die vom Vampyr auf die Phantasie der Künstler besonderen Eindruck machen.

Der Aberglaube, dass Todte als Vampyre aus dem Grabe aufstehen, um Lebenden das Blut auszusaugen und sich selbst dadurch ein Scheinleben zu gewinnen, ist uralt. Das Volk suchte in jenen Vorstellungen eine Erklärung für räthselhafte, plötzliche Todesfälle oder für beängstigende Träume, wie das Albdrücken. Schon die Hellenen kannten von Menschenfleisch lebende Dämonen aus dem Gefolge der Hekate. Das Christenthum übernahm diesen Aberglauben und die griechisch-katholische Geistlichkeit bestärkte das Volk darin. In Griechenland, den Donauländern, war er weit verbreitet. Von da scheint der unheimliche Gast nach den slavischen Ländern und schliesslich durch ganz Europa gewandert zu sein. Deutschand hatte seine „schmatzenden und kauenden Todten“. In der Mark erzählte man vom „Nachzehrer“, in Pommern vom „Gierfrass“. Noch im achtzehnten Jahrhundert schrieben ernste Männer gelehrte Abhandlungen, in denen sie dem Aberglauben mit wissenschaftlichen Gründen entgegenzutreten für nöthig fanden.



E. T. A. Hoffmann.
Aus Kruse's, im gleichen Verlage erschienener Lortzing-Biographie

Die Kunst nahm die Sage ebenfalls schon früh in Besitz. Anfang des neunzehnten Jahrhunderts aber war sie geradezu ein Lieblingsthema der Literaten und Musiker geworden. Die Anklage eines andern Vampyrkomponisten, Lindpaintner, gegen Marschner, dieser habe von ihm das Sujet entlehnt, ist daher lächerlich. Der Stoff war damals schon in allen möglichen Formen, als Gedicht, Epos, Roman, Drama, Melodrama und Oper bearbeitet.

Die meiste Verbreitung hatte eine wohl um 1819 erschienene Novelle „Der Vampyr“ gefunden. Sie kam anonym in London heraus und galt als ein Werk Byrons. Nach ihr hat auch Wohlbrück seiner Angabe nach das Textbuch zu Marschners Oper bearbeitet. Diese Novelle stammt jedoch nicht von Byron, sondern von einem gewissen Dr. Polidori, der sie nach einer mündlichen Erzählung des Dichters aufgezeichnet haben will.[22])

Nach Wohlbrücks Libretto spielen sich die Ereignisse in folgender Art ab:

Im schottischen Hochlande liegt an öder, verlassener Stelle die Höhle des Vampyr. Hexen und Geister sind dort zu mitternächtiger Stunde versammelt. Sie erwarten ihren Herrn und Meister. Bald erscheint der Fürst der Hölle, an

wird vom eigenen Vater dem Unhold in die Arme geführt. So ist dem Vampyr

Abschied, v. J. Rodenberg

compon. v. H. Marschner

Andantino

Handschrift Marschners.

(Original von Herrn Professor Dr. J. Rodenberg freundlichst zur Reproduktion überlassen.)

(Beilage zu Münzer's Marschner-Biographie.)

zu beziehende Melodie, 

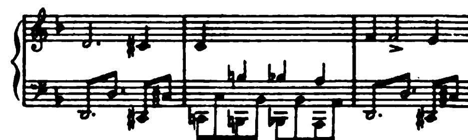
das zweite Opfer gewiss. Das dritte fällt ihm leicht. Es ist Emmy, ein schwärmerisches Landmädchen, das auf dem benachbarten Gute Ruthwens mit ihrem Schatz Hochzeit feiern will. Dringende Geschäfte vorschützend verlässt der Vampyr Schloss Davenaut und eilt zur Bauernhochzeit. Aubry folgt ihm, er droht, den Eid brechen zu wollen. Doch Ruthwen berichtet dem Entsetzten nun die Geschichte seines Lebens und seiner Verdammniss. Auch er hat dereinst einen Meineid auf sich geladen. Leicht entschuldbar dünkte ihm seine That — sein furchtbares Schicksal ist die Strafe, die der Himmel über ihn verhängt. Wie er, wird Aubry dereinst als Vampyr umhergehen, wenn er seinen Eid bricht! Aubry ist wehrlos. Leicht umgarnt der Vampyr die bethörte Emmy, er lockt sie in den Garten. Ihr Bräutigam, der eifersüchtig folgt, kann nur noch ihr Rächer, nicht ihr Retter sein. Er erschiesst den Vampyr. Doch noch einmal rettet diesen das Geschick. Wieder gelingt es ihm, die belebenden Strahlen des Mondes zu erreichen. Allein, kostbare Zeit ist dennoch verstrichen. Mitternacht ist nahe. In Davenaut warten die Gäste. Endlich erscheint der Bräutigam, wild und verstört. Er weiss, sein Geschick hängt an Minuten. Doch die Starrköpfigkeit des Alten, der, allen Bitten seiner Tochter entgegen, die Vollziehung der Zeremonien befiehlt, verheisst ihm Rettung. In höchster Seelenqual ist Aubry Zeuge des Vorganges. Schon ordnet sich der Zug zur Kapelle, als er, entschlossen selbst sein Seelenheil zu opfern, vorstürzt, um das Furchtbare zu verkünden das nur er weiss. Davenaut lässt den Verzweifelten durch Diener zurückdrängen, doch Aubry reisst sich los und schreit, auf Ruthwen deutend: „Dies Scheusal der Natur ist ein Vampyr!" Zu dem letzten Worte aber dröhnt der Glockenschlag „Eins". Die Frist war verstrichen. Aubry hat seinen Eid nicht gebrochen. Ruthwen ereilte sein Geschick. Gern vereint nun der alte Davenaut Malwine mit ihrem Retter Aubry, und zum Dankgebet an den Himmel knien die Gäste nieder.

Der Aufbau der Handlung ist äusserst geschickt. Gut angelegt sind die beiden Finale.[23]) Die Sprache ist weder hochpoetisch noch auch opernhaft trivial. Sie regte musikalisch an, ohne dem Komponisten bestimmte Schranken zu setzen. Sehr hübsch sind die liedartigen Intermezzi. Alles in Allem zeigt uns „Der Vampyr" Wohlbrücks eines der besten Opernbücher alten Stiles. Zum Kunstwerk freilich that die Musik erst das Letzte. Betrachten wir nun diese näher.

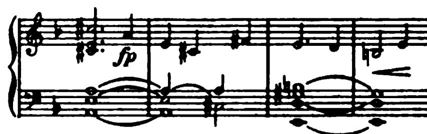
Schon die ersten Takte der Ouverture lassen uns aufmerken; wie eine Teufelsfaust ragt das Anfangsthema entgegen:



Bald wird es von einem wilden, chromatischen abgelöst:



Beide werden uns im Verlaufe der Oper wieder begegnen, ebenso die zarte, auf Malwine zu beziehende Melodie,



welche das Seitenthema der Ouverture bildet. Reich an Kontrasten und in spannender Steigerung durchgeführt, bietet dieses Musikstück eine stimmungsvolle Einleitung. Nur die etwas leere, polternde Begleitung jener zarten Gesangsmelodie bei der Wiederholung am Ende der Ouverture wäre zu tadeln. Das Profil dieser Melodie aber zeigt eine gewisse Familienähnlichkeit mit den Kindern der Weberschen Muse. Das ist leicht merklich und von Beginn an, zu Marschners grossem Verdruss, hervorgehoben worden.

„Der Vampyr" ist, derartige Anklänge zugegeben, dennoch ein durchaus originelles Werk. Wir erblicken darin den ersten genialen Versuch, das in ästhetischem Sinne Hässliche für die Oper zu verwerthen. Marschner eroberte sich ein Reich, dessen Grenzen die Komponisten wohl gestreift, in das sie aber als Vertreter einer „schönen" Kunst nicht tiefer eingedrungen waren. Die Oper kannte den Bühnenbösewicht, sie kannte Gespenster und Teufel, aber überall finden wir das „böse Element" in zweiter Reihe, die Hauptfigur der Oper war der trotz aller Schwächen im Grunde sehr ehrenwerthe Held, der von einem menschlichen oder übermenschlichen Bösewicht bedrängt wurde, Marschner stellte sich ein neues Problem. Die Tugend bleibt auch bei ihm Siegerin, aber mehr interessirte ihn der finstere, düstere Geselle, der bisher im Hintergrunde stand. Dieser wurde der Held seiner Oper. Marschner fasste „das Böse" nicht als unabänderlich und um seiner selbst willen vorhanden auf. Er suchte es aus seinen Ursachen abzuleiten, sein „moralisches Sein" zu erforschen.

Das Schicksal des Vampyr erscheint hier als die Strafe einer bösen That, eines Eidbruches. Die Strafe aber beruht nicht darin, dass Ruthwen verurtheilt ist, Greuelthaten zu vollbringen, — das wäre nur eine Strafe für Andere -- sondern darin, dass er ein Bewusstsein von der Scheusslichkeit seiner Thaten besitzt und dennoch gezwungen ist, sie zu vollbringen! Das ist nicht mehr der Böse, der über seine Werke frohlockt, oder der rast, wenn das Gute stärker war als er; sondern der Teufel, — der sich selbst verflucht. Es ist die Tragik des Bösen, die uns hier im „Vampyr" zum ersten Male in einer Oper enthüllt wird, und von dieser Tragik finden wir selbst bei Weber noch nichts, so machtvoll in ihrer Art Kaspar im „Freischütz" oder Lysiart in der „Euryanthe" auch dastehen. Noch ein anderer Unterschied ist bemerkenswerth. Das Unheil, das diese Gesellen stiften, vollbringen sie nur aus egoistischem Antriebe. Ihre Thaten stehen im Widerspruch zu einer moralischen Weltordnung, die das Prinzip des Guten beherrscht. Ruthwen handelt im Zwange gerade dieser höheren Macht, die ihn, den Meineidigen strafte, indem sie ihn zum Rächer des Meineides erkor. Denn seiner verführerischen Macht erliegen ja nur jene, die vom Pfade des Guten bereits abwichen. Zwei Bräute, die ihm als Opfer fallen, haben den Treueid gegen ihren zukünftigen Gatten gebrochen; über die dritte, treue, vermag der Verführer nichts. Der Vampyr erscheint zugleich als eine Personifikation des sinnlichen Triebes, der nicht unbedingt reine Naturen ins Verderben lockt.

So stellt sich Marschners „Vampyr" als eine durchaus neue und, da er auf die Gestaltung des Librettos wesentlichen Einfluss übte, ihm eigenthümliche Schöpfung dar. Aus dem Teufel wurde der Dämon, jener bleiche Geselle, der uns erschreckt und abstösst und doch zugleich in seinen Bannkreis zieht. Das Unheil, das er wirkt, müssen wir verabscheuen und können doch ihm selbst, dem Urheber desselben, Theilnahme an seinem tragischen Schicksal nicht versagen. Das Dämonische hat Marschner als neuen „Typus" für die Oper entdeckt! Er durfte sich dem Vorwurf gegenüber, ein Nachtreter Webers zu sein,

mit Recht rühmen, „ein Stück weiter vorgetreten zu sein und Punkte berührt zu haben, die Jener unerörtert gelassen".[24])

Diese neue Art der Charakterzeichnung konnte auf die musikalische Ausgestaltung des Werkes nicht ohne Einfluss bleiben, ja sie wurde erst durch diese bedeutungsvoll für die Geschichte der Oper. Ohne ein revolutionäres Werk zu sein, zeigt daher der „Vampyr" in musikalischer Hinsicht doch ebenfalls manches Neue. Für die Partie des Ruthwen wählte Marschner zwar noch die Bezeichnung „Bass". Es ist jedoch nicht zu verkennen, dass sie nach Stimmlage und Mannigfaltigkeit des geforderten Ausdruckes viel mehr dem dramatischen Bariton zugehört, dessen volle Bedeutung für die musikalische Charakterisirung hochtragischer Figuren erst Marschner erkannte und für den er auch seinen Templer und Heiling schrieb. Der Vampyr muss eine dunkle Stimme haben, die aber auch bethörender, schmeichelnder Laute fähig ist, sie muss Kraft und Weichheit, dramatische Wucht und Beweglichkeit verbinden. Die meisten Bassstimmen würden in den hochtragischen Momenten versagen. Die Partie wurde auch bei der Première von einem Bariton, dem trefflichen Genast, gegeben. Sie gilt als schwer, aber sie ist auch dankbar, vorzüglich in den beiden grossen Arien oder Szenen, in denen uns das Doppelwesen des Dämons, seine teuflische Blutgier und seine Verzweiflung über das eigene Geschick, offenbart wird. In der ersten: „Ha, welche Lust" überwiegt naturgemäss die dämonische Freude Ruthwens, dem Teufel noch eine Gnadenfrist abgewonnen zu haben. Sie beginnt mit einem kurzen, wildbewegten Rezitativ, an dessen Schluss wir eine aus dem Hexenchor der Introduktion entnommene Figur, das „Höllengelächter", treffen, der schwere Akkordschläge folgen:



„So pocht der Teufel an die Pforte." Es ist ein leitmotivisches Gebilde, das im Verlaufe der Oper wiederkehrt in derselben Weise, wie wir Erinnerungsmotive schon von Weber benutzt finden.[25]) Die eigentliche Arie zeigt uns wiederum zwei solcher Motive: das aus der Ouverture bekannte chromatische und ferner die Triolenbegleitung zu Ruthwens „Mordlust":



Es ist nicht uninteressant, diese Erinnerungsmotive im Einzelnen zu verfolgen.[26]) Wir finden sie auch in Ruthwens zweiter Szene, der Schicksalsenthüllung an Aubry, benützt. Wir finden hier aber als ein weiteres fortschrittliches Element noch einen durchaus freien, deklamatorischen Stil. Die alte Form ist verlassen, die Musik ist ganz Ausdruck geworden. Eine freie Erzählung in diesem Umfange gab es bis dahin in der Oper nicht. Die Szene bedeutet den musikalischen und dramatischen Höhepunkt des Werkes. Ein Pfuhl von Schrecknissen thut sich auf. Wir schauen die Verzweiflung der Hölle und wenden den Blick, erschreckt — und doch erschüttert!

Noch unheimlicher wird die Hauptfigur der Oper durch die Schaaren der Hölle, die Ruthwen bei seinem ersten Auftreten empfangen und dann unsichtbar, doch durch die Musik in ihren Stimmen vernehmlich, überall umschweben. So

verrathen sie ihre Gegenwart deutlich genug in jenem schaurigen Melodrama, das die Klage und Wiederbelebung des tödtlich verwundeten Ruthwen schildert. Das mühsame Athmen des entfliehenden Lebens bangt in leisen Horntönen, durch die Akkorde der Fagotte, Celli und Bratschen huschen schattenhafte Triolenketten:



Dann webt es in zitternden Sextolen, wie mit Geisterlaut. Die Zauberkräfte des Mondlichtes beginnen ihr Spiel:



Lauter und schriller tönt es, immer mehr belebt sich der Liegende, und mit einem gewaltigen Schlage des D-moll-Dreiklanges richtet sich der Vampyr in die Höhe.

Ihre wildeste Orgie feiern die höllischen Schaaren in der Introduktion.

Allegro feroce.

a) Ihr He - xen und Geister schlingt fröh - lich den Reihn, schlingt fröhlich den Reihn.

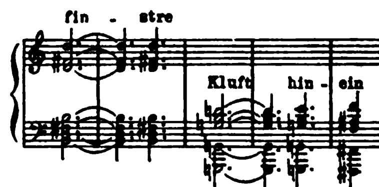
unis.

b) CHOR. Schlan-ge, Nat-ter hör' ich zi - schen.

Cl. Kl. Fl.

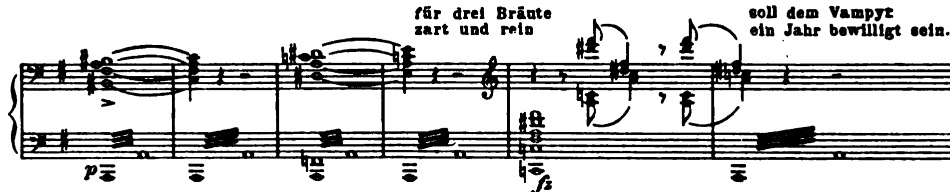
Bässe. Celli. Bratsch.

Wie hier der infernale Chor zu wildem Wirbeltanze seine grausen Stimmen erschallen lässt, bald zu gegenseitigem Hohne, bald in schaurigem Unisono und endlich in schrillen Dissonanzen aufbrüllend — das giebt eine kraftgenialische, musikalische Breugheliade, die man bewundern muss.



In harmonischer Hinsicht findet sich so manche für Marschners Zeit kühne Wendung. Charakteristisch ist folgende Stelle:

Mitten im tollsten Taumel verstummt der Chor, verschüchtert. Bang und spannend halten die Bässe ein D aus. Ein Donnerschlag auf dem plötzlich eintretenden Fis-moll — und „der Meister“ erscheint. Satan spricht, aber mit wenigen genialen Strichen ist seine Rede musikalisch illustrirt. Zu dem Tremolo auf dem tiefen „A“ ertönen ganz seltsam harmonisirte, halbe Tonschritte. Es sind wahre Akkordgespenster, klagend ist ihre Stimme:



Jene leitmotivische Figur des Höllengelächters schliesst sich an und leitet zu Lord Ruthwens Schwur über. Gern verschwindet die Rotte, um das nahe Opfer nicht zurückzuschrecken. Leise und leiser, aber nicht minder grauenvoll lispeln und tuscheln sie aus ihren Schlupfwinkeln. In einem schattenhaften Fis-moll verflüchtigt sich endlich der Spuk.

Die Klänge, die in diesem Eingangschor angeschlagen werden, durchziehen das ganze Werk und geben ihm sein düsteres Grundkolorit.

Mit dem hochpathetischen Stil der Ruthwen-Szenen hat Marschner im „Vampyr“ volksthümliche Elemente verbunden. Die Verwerthung des einfachen Liedes für die Oper ist eine Eigenthümlichkeit der romantischen Oper. Ihre dramatischen, durch komplizirtere Mittel dargestellten Stellen erscheinen wie durch eine Potenzirung der Volkskunst entstanden. Darum widersprechen sich der tragische und volksthümliche Stil hier nicht; das Tragische ist nicht theatralisch.

Wie im Freischütz üben auch im „Vampyr“ gerade die „populären“ Stellen einen eigenartigen Reiz. Sie geben gleichsam das Milieu, aus dem heraus die ganze romantische Handlung erst zu verstehen ist. Das Volk ist es ja, das an Geister glaubt, seine Sagen und Märchen waren es, aus denen diese Kunstrichtung hervorging.

Marschner aber verstand das Volk wie kein zweiter Komponist. Seine schottischen Bauern mit ihrem sentimentalen Davenautsliede, ihrer Weinseligkeit und ihrem finstern Aberglauben sind meisterhaft geschildert. Wie genial ist ferner Emmys Geschick, aus ihrem schwermüthigen, zum Phantastischen neigenden Wesen motivirt. Sie wird fast mehr das Opfer ihrer eigenen starken Einbildungskraft als das der Verführungskünste Ruthwens, da sie den „bleichen Mann“, von dem sie soeben gesungen, plötzlich vor sich sieht.[37]) Ihre beiden kurzen Nummern, das melancholische Lied:



und die Ballade sind Hauptzierden der Oper: dunkle Perlen. Mit wenigen Noten ist in dem düstern Sange vom Vampyr:



ein Bild der blutigen Schreckensgestalt festgelegt. Das ist echter, unverfälschter, volksthümlicher Balladenton. Da ist nichts verfeinert, wie bei dem gewiss feiner organisirten Weber, nichts ins Grossartige gegangen, wie bei dem grösseren Wagner. Marschner, der Sohn des Volkes, hatte von allen Meistern das feinste Gefühl für das, was des Volkes Seele in Furcht und Schrecken oder mit Lust und Freude bewegte. Er war nicht der grösste, aber der urwüchsigste aller populären Opernkomponisten.

Es wird uns nun aus diesem Gesichtspunkte nicht mehr als ein Widerspruch erscheinen, dass gerade er, der Geisterbeschwörer, zugleich einer der grössten Humoristen gewesen ist und dass er sich auch in dem düstersten seiner Werke, dem Vampyr, als solcher zeigt. Dem ästhethischen Gefühl manches modernen Zuschauers wird es zuwider sein, wenn der Bauer Blund mit seinen Zechkameraden aufzieht, während der Vampyr mit Emmy im Garten verschwindet, und man ängstlich in jedem Moment den Todesschrei des Mädchens erwartet.

Marschner ist in dieser Szene Realist. Er wusste, dass das Volk, dem ein paar Becher Wein schon Seligkeit bedeuten, dasselbe ist, dessen Einbildungskraft noch Gespenster sieht. Gegen die Musik des Komponisten an dieser Stelle wird man nichts einwenden können. Diese Trinker sind weinehrliche Gesellen. In jedem Kommersbuch zu finden ist noch heute das prächtige Lied: „Im Herbst, da muss man trinken". Das Quintett der Zecher mit der keifenden Frau Blund an der Spitze ist von köstlichster Komik und drastischer musikalischer Mimik. Auch der Trinkchor, der den Akt eröffnet, ist flott und aus einer guten Weinlaune heraus empfunden.

Theater der Stadt Leipzig.

[illegible]

Zum Beschluß der Darstellungen vor Ostern:
Zum Erstenmale:
Der Vampyr,
[illegible]
Musik von Heinrich Marschner.

Personen:

[illegible]

Diener des Lairds von Davenaut.
Jäger und Diener des Sir Berkley.
Landleute von Davenaut.
Landleute von Marsden.
Hexen und Geister.

Die Scene ist in Schottland.

Der darin vorkommende Tanz ist vom Herrn Wenzel eingerichtet.

Der Text zu den Gesängen aus dieser Oper ist an der Kasse für 3 Groschen zu haben.

88ste Abonnementsvorstellung.

Preise der Plätze:

[illegible]

Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.
Einlaß um 5 Uhr.

Verkleinerung des Premièren-Zettels.
Aus dem Archiv des Leipziger Stadttheaters.

Diese Vorzüge des Werkes dürfen uns gegen seine Schwächen nicht blind machen. Malwine, die Heldin, welcher Marschner alles Licht und alle weiche Melodik gab, ist dennoch indifferent geblieben. Was sie singt, ist hübsch, aber nicht individuell gestimmt. Denselben Einwand muss man auch gegen Aubry erheben.

Er ist kaum mehr als der bekannte Operntenor, der erst im letzten Augenblicke einen mannhaften Entschluss fasst. Seine Arie (No. 15), die der junge Richard Wagner mit einer Einlage für seinen Bruder bereicherte, ist ebenso wie

sein Duett mit Malwine (No. 7) nur formell schön, aber ohne Tiefe. Der alte Davenaut zeigt bessere Charakteristik.

Erscheint so „der Vampyr" auch nicht als ein in jeder Hinsicht vollendetes Kunstwerk, so dürften doch seine Vorzüge die Schwächen überwiegen, und es ist zu bedauern, dass die Oper von vielen Bühnen schon verschwunden ist. An dem Sujet wird sich das Publikum heut nicht mehr stossen, nachdem es die Cruditäten des Verismus genossen. Wenn man aber gerecht sein will, ist Wagners Holländer, der sich zwar auf der Szene harmloser ausnimmt, dem aber doch „unzählige Opfer" fielen, nicht ein weit schlimmerer Geselle als Lord Ruthwen? Doch mag sich das Schicksal des Werkes in der Praxis wie immer gestalten, seine grosse musik-historische Bedeutung bleibt ihm unbestritten wegen der bahnbrechenden Art, in welcher die Titelpartie behandelt ist und wegen der freieren Ausgestaltung des deklamatorischen Elementes an Stellen, an welchen die alte Oper sich der geschlossenen Form bediente. Kleinere Verstösse gegen die Betonung, die sich finden, kommen dabei nicht in Betracht. Der Vampyr bedeutet einen Schritt vorwärts in der Geschichte der Oper. Zwischen „Euryanthe" und „Holländer" steht der „Vampyr" als wichtigstes Bindeglied.

Die Erstaufführung des Werkes am 29. März 1828 mit dem genialen Genast in der Titelpartie und Fischer, dem nachmaligen Freunde Wagners, als Blund, machte Marschner mit einem Schlage zu einem populären Komponisten. Es war beim Publikum der sensationellste und grösste Erfolg seit dem Freischütz. Die Kritik war verschiedener Ansicht. Fink schrieb: „Haben wir unter den Schauspielen eine „Ahnfrau" gehabt, so wüssten wir nicht, was man gegen einen „Vampyr" haben kann." Die Musik wird bis auf einige Details gelobt: im Allgemeinen seien die Dämonen gelungener, als die reinen Menschen. Ein Magdeburger Referent stösst sich dagegen bereits an „das grässliche Sujet" und meint, Webers Samiel sei schon über die Grenzen des Erlaubten gegangen. Noch absprechender äusserte sich 1838 eine Dresdener Stimme: „die Zeiten, in denen der Vampyrismus uns durch Byron interessant geworden, sind vorüber.

Trotz dieser partiellen Opposition machte der „Vampyr" seinen Weg über alle grösseren und selbst kleineren Bühnen.[28]) Auch ins Ausland drang er schnell. Den grössten Erfolg hatte er in London, wo er 1828 über 60 Mal gegeben wurde. Dies war auch Ursache, dass Marschner den Auftrag erhielt, für das Convent-Gardentheater daselbst eine neue Oper zu schreiben. Ruhm und glänzende Einnahmen winkten. Da brannte das Theater im Januar 1829 nieder und die Hoffnungen waren vereitelt.

Marschner hätte die Londoner Honorare gut gebrauchen können, denn er befand sich in Geldverlegenheit. Der Ertrag des Vampyr war ein geringer. Der Klavierauszug und sämmtliche Arrangements brachten Marschner 220 Thaler ein.[29]) Die Theater zahlten eine einmalige, nicht sehr hohe Abfindungssumme, manchmal überhaupt nichts.

Der bedrängte Autor befand sich daher trotz seiner Erfolge in düsterer Stimmung. Hierzu kam der Tod eines Kindes, und so erschien ihm, dem Sensitiven, die Welt „voll Trauer und Noth".

Glücklicher Weise hinderte die fröhliche Gesellschaft, in der er in Leipzig lebte, Marschner am Trübsal blasen. Seine Freunde aus dem „Tunnel" werden ihn bald wieder ermuntert haben.

Dieser Tunnel an der Pleisse[30]) war eine humoristische Gesellschaft, der Alles angehörte, was in Leipzig Witz und Talent hatte. Er war nach dem Muster der „Berliner Sonntagsgesellschaft" eingerichtet. Marschner war Mit-

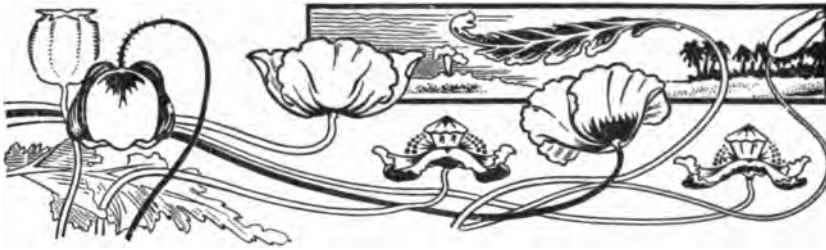
gründer. Unsere Zeit kann es kaum begreifen, wie ernste und bedeutende Männer an Albernheiten, wie sie in jenem Kreise getrieben wurden, Gefallen finden konnten. Der Hauptwitz bestand in einer Verdrehung aller Begriffe ins Gegentheil. „Gut" wurde „schlecht", „lang" „kurz" genannt. Trat ein Mitglied in die Versammlung, so fragte man es: „Was wollen Sie hier?" Darauf hielt der Eintretende die Hand visirartig vor das Gesicht und antwortete: „Nichts". Nun erhob sich die ganze Gesellschaft und rief: „Das können Sie hier kriegen". Die Eröffnung der Verhandlungen erfolgte, indem der Vorsitzende einen Stiefelknecht schwenkte, wozu das Weihelied: „Seht doch, wie feierlich hebt sich der Stiefelknecht" gesungen wurde. Der Sekretär hielt sodann eine „möglichst kleine und schlechte Rede". Die Unterhaltung bestand des Weiteren in literarischen und musikalischen Vorträgen oder gegenseitigen Hänseleien. Marschner war eines der thätigsten und beliebtesten Mitglieder der Gesellschaft. Nach Tunnelsitte führte er einen Spitznamen. Er hiess: „Orpheus, der Vampyr". Auch sonst zog man ihn mit seiner Oper ein wenig auf. Der Literat Herlosssohn, der witzigste der Genossen, begrüsste den Komponisten eines Tages mit dem bekannten Zitat aus dessen Oper: „Der bleiche Mann ist ein Vampyr". Schlagfertig aber erwiderte Marschner, auf den schlechten Gesang Herlosssohns anspielend: „Gebt doch dem Armen ein Glas Bier, denn seine rauhe Kehle zerreisst mir Ohr und Seele."

Der § 24 der Statuten bestimmte, dass die Gesellschaft aus den musikalischen „Makulaturen", so hiessen die Mitglieder, eine Kapelle haben sollte, von der musikalische „Spähne" — Beiträge — der Mitglieder vorgetragen werden sollten. Diese Bestimmung wurde dadurch wichtig, dass Heinrich Marschner der Leiter dieser Kapelle war, die freilich nur aus einem Männerchor bestand. Während der sonstige Blödsinn der Tunnel-Gesellschaft wohlverdienter Vergessenheit anheimgefallen ist, sind Marschners Chöre erhalten. Sie sind wichtig für die Entwickelung der damals noch jungen Kunstgattung des Männergesanges gewesen. Wir werden dieselben an anderer Stelle betrachten.

Nach Marschners Scheiden aus Leipzig besass der Tunnel keine musikalische Bedeutung mehr. Doch stand der Künstler mit ihm noch von Hannover aus in Verbindung und spann in seinen „Tafelgesängen" den einmal angeschlagenen Ton fort.

Diese Männerchöre der Leipziger Zeit waren für Marschner allerdings nur „Spähne", die bei der Komposition eines grösseren Werkes nebenbei abfielen. Er schuf bereits an seiner zweiten grossen Oper „Templer und Jüdin". Ihre Beendigung wurde durch Reisen verzögert. Im Frühjahr 1829 war der Künstler wieder in Leipzig. Er arbeitete nun mit geringen Unterbrechungen „fleissig an seinem Rebekkchen". Im Juli schon war die neue Oper fertig. An keinem Werke hatte er so mit voller Seele gehangen. Schon am frühen Morgen sass er an seiner Partitur, kaum gönnte er sich Zeit zum Frühstück oder zur Toilette Die Arbeit aber war keine vergebliche, denn der Templer wurde für seinen Ruhm nicht weniger bedeutungsvoll als der Vampyr.





„Der Templer und die Jüdin“.

Der Stoff zum Templer ist ebenfalls einer Lieblingslektüre der Zeit entlehnt. Walter Scotts „Ivanhoe“ war in allen Händen, und indem Marschner diesen Roman für seine Oper verwerthete, wurde er der Komponist, der dem Publikum seine Lieblingshelden auf die Bühne brachte. Allerdings hatte er auch bei diesem Sujet Vorgänger und Nachfolger,[81]) aber keiner war so glücklich als er, dessen Oper so ganz ein Werk aus der Zeit für die Zeit wurde. Das Textbuch hatte auf Marschners Wunsch wiederum W. A. Wohlbrück verfasst. Mit weniger Glück als beim Vampyr, denn es gelang ihm nicht, aus der Ueberfülle der romanhaften Ereignisse eine einheitliche, dramatische Handlung herauszuschneiden. Die Kenntniss des Romans wird als selbstverständlich vorausgesetzt, eine Voraussetzung, die wohl zu Marschners Zeit galt, nicht aber noch heute zutrifft.

Die erste Szene der Oper zeigt eine wildromantische Gegend der Grafschaft York in England. Es treffen sich die Schaaren des normannischen Ritters Maurice von Bracy und die des Templers Bois Guilbert. Schon werden sie miteinander handgemein, als die Führer sich als Freunde erkennen. Sie beschliessen, gemeinsame Sache zu machen und sich gegenseitig zu unterstützen. Bracy ist in die schöne, ihm unnahbare Rowena, das Mündel des vornehmen altsächsischen Ritters Cedric, verliebt. Guilbert stellt Rebekka, der Tochter des reichen Juden York, nach. Auf der Rückkehr von einem Turnier müssen Cedric und York durch den Wald kommen, in welchem ihnen die beiden Ritter auflauern. Cedric naht zuerst; in seiner Gesellschaft befindet sich Rowena und der liederkundige Narr Wamba. York und Rebekka, von ihren gemietheten Söldnern verlassen, kommen, für sich und einen verwundeten Freund um Schutz zu bitten. Auf Rowenas Verwenden wird er ihnen gewährt. Rebekka aber verräth ihr, dass der Verwundete, der Sieger im Turnier, der Ritter Ivanhoe, Cedrics Sohn sei (Rowena liebt ihn, und er erwidert ihre Leidenschaft). Bald kommt es zum Kampfe. Cedric lässt seine Leute das Kriegslied anstimmen und zieht den Angreifern entgegen. Die Szene verwandelt sich

und wir erblicken die friedliche Hütte des Barfüsslermönches Tuck. Es ist Nacht, der fromme Bruder wird in seiner Ruhe durch einen späten Gast, einen Ritter in schwarzer Rüstung, gestört. Bald findet Tuck Gefallen an dem Fremden, den er erst durch schmale Kost abschrecken wollte. Es währt nicht lange, so ist ein fröhliches Zechen im Gange, und gar unfrommer Gesang erschallt aus Tucks Hütte. Doch es nahen neue Gäste, der Geächtete Locksley mit seinen Genossen. Sie berichten, dass Cedric von Bracy und Guilbert gefangen worden sei, und fordern den Bruder Tuck, der nicht nur beim Wein sondern auch im Kampfe seinen Mann stellt, auf, ihnen bei der Befreiung der Gefangenen zu helfen. Die Geächteten sind kleine Leute, welche durch Bedrückungen — von Seiten der in Abwesenheit des Königs Richard Löwenherz übermüthigen normannischen Ritter und Tempelherren — zu einem unstäten Leben im Walde gezwungen wurden. Sie halten treu zu ihrem fernen König und zur sächsischen Partei. So wollen sie auch Cedric aus der Gewalt des Normannen Bracy und des Templers Guilbert befreien. Ihrem Zuge schliesst sich auch der schwarze Ritter an.


Heinrich Marschner.
Nach einem Porträt aus dem Verlage von Fr. Bruckmann in München.

Auf dem Schlosse Bracys droht den Gefangenen ein schlimmes Loos. Rowena weist die Liebeswerbung des Ritters mit Verachtung zurück. Zornig befiehlt Bracy, sie und Cedric in das Burgverliess zu werfen. Nicht minder traurig ist Rebekkas Lage, welche Guilbert erst durch Bitten, dann durch rohe Gewalt seinen Wünschen dienstbar zu machen sucht. Nur durch die Drohung, sie wolle sich von dem Altan des Gemaches in die Tiefe stürzen, wenn er sich ihr zu nahen wage, kann sie sich für den Augenblick vor Schmach bewahren. Plötzlicher Waffenlärm, der Feinde ankündigt, lässt den Ritter von ihr abstehen. Es gilt, den Raub zu vertheidigen. Den Bedrängten sind in höchster Noth die Retter erschienen. Während des Kampfes tritt Ivanhoe zu Rebekka. Er dankt ihr für seine Heilung, doch sie ist glücklich, ihm, den sie liebt und doch nie besitzen darf, geholfen zu haben. Als das Kampfgetöse zunimmt, eilt Rebekka, um Ivanhoe über den Stand des Gefechtes Kunde zu bringen. Die Sachsen bleiben Sieger. Das Schloss wird gestürmt und geht in Flammen auf. Rebekka geräth, da sie nach ihrem Vater sucht, aufs Neue in Guilberts Gewalt. Die Uebrigen werden befreit. Ein froher Chor schliesst den Akt.

Zu Beginn des zweiten sehen wir das Waldlager der Geächteten. Am frühen Morgen scheiden Cedric und Rowena mit innigen Dankesworten von ihren Rettern. Der schwarze Ritter bleibt zurück, und Bruder Tuck giebt auf sein Verlangen eine Probe seiner Sangeskunst. Das Auftreten Ivanhoes beendet das frohe Treiben. Er bringt die Nachricht, dass der Herzog von Salisbury mit einem Heere nahe sei, um seinen König aufzusuchen, der unerkannt schon im Lande weile. Unter lautem Jubel der Männer giebt sich der schwarze Ritter als Richard Löwenherz zu erkennen, Ivanhoe preist ihn in schwungvollem Liede.

Inzwischen hat sich Rebekkas Loos traurig gestaltet. Der Grossmeister des Ordens hat von Guilberts That vernommen. Da das Wohl des Ordens Schonung des Ritters erheischt, so richtet sich sein Grimm gegen die unschuldige Jüdin. Sie ist angeklagt, Guilbert durch Zauberei bethört zu haben. Ihr droht der Flammentod. Guilbert, zu schwach, um seiner Leidenschaft zu entsagen, die durch das heldenmüthige Verhalten des Mädchens noch gesteigert wurde, und doch zu feig, sich öffentlich als schuldig zu bekennen, ist ein Spielball der widerstrebensten Empfindungen. So naht der Augenblick des Gerichtes. Die höchste Verzweiflung giebt Guilbert einen Plan. Er steckt der Angeklagten ein Blatt zu mit den Worten: „Einen Kämpen fordere Dir.“ Er selbst will in der Verkleidung als fahrender Ritter für sie kämpfen und sie befreien. Sein Plan aber wird vereitelt. Das Gottesgericht, das Rebekka fordert, wird ihr gewährt, aber Guilbert wird zum Kämpfer für den Orden bestimmt. Die Jüdin soll ihm bis zum Abend einen Streiter gegenüberstellen.

Unter der Volksmenge, die dem Gericht beiwohnte, befand sich unerkannt Rebekkas Vater. Er eilt nach Cedrics Schlosse. Dort feiert Ivanhoe in Anwesenheit des Königs seine Vermählung mit Rowena. Dem verzweifelten Vater gelingt es, sich durch die Reihen der Diener zu drängen und sich Gehör bei dem Ritter zu verschaffen. Ivanhoe eilt sofort, um seiner Retterin zu helfen. Traurig und ihre Sinne auf Gott gerichtet, verbringt Rebekka den langen Tag im Kerker. Guilbert dringt zu ihr, er will seine Ritterehre von sich werfen, wenn sie ihm folge. Doch die Jüdin bleibt standhaft. Erzürnt über die Zurückweisung, liefert Guilbert sie den Schergen aus, welche sie zum Richtplatz führen. Der Holzstoss ist bereit. Ein letzter Ruf nach einem Streiter für die Angeklagte verhallt ungehört. Sinnlos vor neu erwachter Leidenschaft fordert Guilbert Rebekka auf, mit ihm zu fliehen. Er will sie durch das Gedränge des Volkes hindurch retten. Doch sie will lieber sterben, als sich ihm ergeben. Die Frist ist nun verstrichen. Die Sonne geht unter. Der Grossmeister des Ordens befiehlt, den Scheiterhaufen anzuzünden. Da schallen ferne Trompetenstösse und bald reitet Ivanhoe, vom Volke, das für die Angeklagte mitleidig Partei nahm, jubelnd begrüsst, in die Schranken. Verzweifelt wehrt sich Guilbert im Zweikampfe. Allein im zweiten Waffengange, da er eben zu einem furchtbaren Streich ausholen will, bricht er, unberührt von dem Schwerte des Gegners, todt zusammen. Gott hat ihn gerichtet. Mit zarten Worten befreit Ivanhoe seine einstige Retterin von ihren Banden. Dass Ivanhoe, den sie liebte, es nicht gering achtete, für sie zu streiten, ist der Jüdin Trost im Unglück. Die Genugthuung, welche der nun auch herbeigeeilte König ihr anbietet, lehnt sie demuthsvoll ab. Strenges Gericht aber gegen alle Unbotmässigkeit und Willkür verheisst König Richard, dem Volk und Ritter huldigend sich neigen.

Diese komplizirte Handlung, welche durch häufigen — elfmaligen — Szenenwechsel störend unterbrochen wird, setzte der musikalischen Bearbeitung die grössten Schwierigkeiten entgegen. Andererseits mussten gerade die eigenartigen Charaktere des Helden und der Heldin den Komponisten reizen. Die Volksaufzüge aber boten nicht minder dankbare Aufgaben. Es kam dabei alles darauf an, das bunte Vielerlei der Handlung zu einer Einheit zusammenzufassen und aus der Polyphonie der Ereignisse den Laut jener fernen Zeit zu erlauschen. Marschner hat ihn gehört. Nicht nur das Geschick einzelner aussergewöhnlicher Individuen, sondern ein Stück menschlicher Geschichte zeigt uns seine Oper.

In ihr wandte sich der Künstler der „historischen Romantik“ zu. Es lag im Wesen derselben, dass sie ihre Gestalten nicht als allgemein gültige menschliche Typen, sondern als Vertreter einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Standes hinstellte. Sie strebte zugleich danach, den lokalen oder historischen Hintergrund mit möglichster Deutlichkeit zu schildern. Marschner suchte diesen Hintergrund nicht durch Aufnahme nationaler Elemente kenntlich zu machen; dann wäre seine Oper keine romantische, sondern eine musikhistorisch-geographische geworden. Die Musik zum Templer ist nicht anglisirend; aber es tönt aus ihr wie ein Klang von ferner Zeit. Menschen früherer Jahrhunderte werden lebendig. Die dumpfe Atmosphäre einer geistig trüben Welt schlägt uns entgegen. Wilde Leidenschaften ringen gegeneinander, und über allem Wirrniss erhebt sich in verführerischem Glanze die Sonne des Ritterthums.

In den grossen Chören der Oper schuf Marschner gleichsam Gesammtindividualitäten der Stände und Parteien. Ist das, was sie singen, auch nicht historische Musik ferner Tage, so fühlen wir doch, das Empfinden, welches aus diesen Melodien spricht, ist dasselbe, das die Menschen jener im Guten wie im Bösen ausserordentlichen Zeit bewegt haben muss.

Wie urwüchsig klingen die Schlachtgesänge der kämpfenden Parteien, das „Sachsenlied“:



mit seiner kernigen Melodie, seiner wuchtigen Rhythmik und den wie Schwerthiebe hineinfahrenden Sforzatoschlägen, sowie sein Gegenstück, der feurige, temperamentvollere Kriegsgesang der Normannen, denen der Kampf Zeitvertreib und Freude ist:



Die Lust an einem freien, ungebundenen Leben, das sich im engsten Anschluss an die Natur abspielt, tönt aus den Liedern der Waldläufer. Die Einleitung des zweiten Aktes:



ist ein Stück thaufrischer Naturpoesie. Wieder andere Stimmungen, andere Menschen zeigen der höfische Tanzchor des dritten Aktes, andere auch die Gerichtsszenen.

Nicht ganz vom streng dramatischen Standpunkte zu rechtfertigen ist der Chor an denjenigen Stellen, wo er lediglich den Refrain zu einigen Sololiedern singt. Die volksthümliche Form des Liedes nimmt im „Templer“ einen noch grösseren Raum ein als in Marschners erster Oper. Lieder theils mit, theils ohne Refrain singen Ivanhoe, Tuck und der Narr Wamba. Es sind lyrische Intermezzi innerhalb der hochdramatischen Handlung, sie sind nur um ihrer selbst willen da. Aber sie erwarben sich die Gunst des Publikums früher, als die pathetischen Nummern der Oper. Marschners leicht fassliche, charak-

teristische Melodien trug der Hörer aus dem Theater nach Haus. Sie wanderten aus dem Heim selbst auf die Strasse, aber sie wurden — ein untrügliches Zeichen des echten Volksliedes — trotz tausendfältiger Wiederholung niemals trivial.

Ivanhoes Preislied:



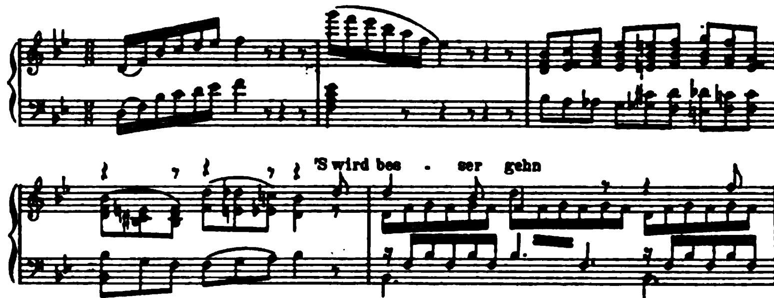
und noch mehr seine herrliche Romanze:



klingen uns noch heute so frisch und begeisternd, als dem Publikum der Templer-première. Hatte die romantische Oper ihr Erblühen der Befruchtung durch das Volkslied zu danken, so war sie es, die nun ihrerseits den goldnen Hort des deutschen Liedes bereicherte. Es bestand durch jene liedartigen Stellen der romantischen Oper zwischen dem Volk im weitesten Sinne und der dramatischen Kunst, doch ein intimes Band welches der in anderer Weise höher entwickelten Oper unserer Zeit dennoch fehlt.

Wenn aber Richard Wagner meinte, Weber habe die Blume des Volksliedes gebrochen, die nun welkte, um nie wieder zu erblühen, so können wir seinen Ausspruch lediglich für eine poetisch schöne Hyperbel halten. Marschner fand nach Weber neue Blüthen, und sie blieben frisch bis auf unsere Tage, dafür sind nicht nur die Gesänge Ivanhoes, sondern auch die köstlichen Lieder des Bruder Tuck und Wambas unwiderlegliche Beweise.

Den Narren hat Marschner als einen Philosophen in der Schellenkappe gezeichnet, der über die Vergänglichkeit und Veränderlichkeit alles Seins ein erbauliches Sprüchlein zu singen versteht und der den Kopf noch da fein oben behält, wo ihn die Uebrigen verlieren. Allerliebst wirkt in seinem ersten Liede die Tonmalerei der Begleitung, welche seinem Weisheitsspruch: „Die Welt ist rund und muss sich drehn“ so trefflich illustrirt:



In dem zweiten Liede: Es ist doch gar köstlich, ein Kö - nig zu sein, es stürmen ja Freude und Ruhm auf ihn ein.

wirkt die leise hindurchklingende Ironie allerliebst. Der Schalk scheint vor der Würde der Majestät nicht den gehörigen Respekt zu besitzen.

Auch Bruder Tuck, dieser köstlichste aller Zecher, ist mehr als er scheint. Er ist ein feuchtfröhlicher Weltweiser, der lebt und leben lässt, lieber Wein

als Wasser trinkt, die Ruhe lieber hat als die Arbeit und seinem Feinde lieber mit dem Knotenstock entgegentritt als mit dem Brevier. Es liegt eine urwüchsige, animalische Daseinsfreude in seinem behaglichen Wesen. Er ist ein arger Heuchler, das stimmt, aber doch ein Kerl voll Kraft und Humor. „Erdgeruch" haftet diesem prächtigen Naturmenschen an. Pietisten haben an ihm weidlich Aergerniss genommen. Dass ein Mönch das fröhliche, kernige Lied „Brüder wacht, habet Acht" anstimmen sollte, schien ihnen schon unpassend. Als Gotteslästerung aber galt es, wenn Tuck sang:



Die Zensur verbot das „ora pro nobis". In Dresden musste dafür „ergo bibamus" gesetzt werden; in Wien verlangte man, noch frömmer, ein „ergo oremus". Das Lied erschien auch mit dieser Version im Druck. Das Heiterste passirte in Osnabrück. Dort sah die streng katholische Welt in dem „ora pro nobis" ebenfalls eine Ketzerei, und Bruder Tuck musste singen: „Wenn der Barfüsslermönch seine Zelle verlässt im grünen Kleide." Zweimal sang der Chor den neuen Refrain; beim dritten Mal jedoch fiel er, fortgerissen von der Situation, in den ursprünglichen Text, der Jedermann auf der Zunge lag, und sang das verpönte „Ora pro nobis". Das Publikum klatschte demonstrativen Beifall. Die Oper aber wurde daraufhin polizeilich verboten. Ein wilder Federkrieg in der Lokalpresse war die Folge. Vernünftig dachte über die Stelle der Prinzmitregent von Sachsen, der spätere König Friedrich August II., der in Leipzig zu einer Festvorstellung den „Templer" befahl und zwar mit der gefährlichen Stelle „originaliter".

Das tragische Element der Oper ist durch den Templer Guilbert und die Jüdin Rebekka vertreten. Die übrigen singenden Personen, Rowena, Cedric, Bracy, Beaumanoir, Loksey treten zurück, York und Malvoisier sind blosse Sprechpartien. Es liegt hierin sowie in der grossen Ausdehnung des Dialoges zweifellos eine, wenn auch durch die Eigenart des Stoffes bedingte Schwäche, die nur dadurch weniger fühlbar wird, dass das Interesse des Hörers in dramatischer Hinsicht ganz durch die reich ausgestatteten Titelpartien in Anspruch genommen wird.

Die Vorlage für den Character des Templers war durch die Romanfigur Walter Scotts gegeben. Guilbert ist kein von Natur bösartiger Mensch. Eine herbe Enttäuschung hat ihn, den thatenfrohen Mann, der Welt entfremdet. Er tritt in den Orden, um Frieden zu finden. Doch vergebens; ungestüme Lebenskraft und Lebenslust ziehen ihn immer wieder zu den Freuden der Welt, die er doch verachten lernte. In wild verwegenen Kämpfen, in zügellosen Ausschweifungen sucht er Vergessenheit. Er misshandelt die Menschheit, die das Ideal, das er ersehnte, nicht enthielt. Er wird brutal und gewaltthätig. Da erblickt er Rebekka. Ihre Schönheit reizt seine Sinnlichkeit. Aber der Heldenmuth und die Keuschheit der Jüdin erwecken in ihm bald tiefere Gefühle. Er sieht in ihr nun das Weib, das er stets ersehnte, und das er nun nicht besitzen darf. Es bleibt ihm unerreichbar. Er fällt, innerlich gebrochen durch den Widerstreit zwischen Leidenschaft und Standesehre.

In der Schilderung eines derartig differenzirten, männlichen Charakters ging Marschner über das im „Vampyr“ Erreichte noch hinaus. Er deckte den Dämon in der Seele des Menschen auf.

Wie es die Handlung erheischt, lernen wir in der Oper — bei dem Anschlag im Walde — zunächst den gewaltthätigen Templer kennen, und bei seiner ersten Begegnung mit Rebekka steht er ganz im Banne seiner Sinnlichkeit. Die Sprache der Reinheit versteht er nicht, er hält die Worte der Unschuld für Aeusserungen unberechtigten Stolzes und erwidert brutal:

Auch ich kann stolz und ü - ber - mü - thig sein

Rebekkas Heldenmuth lässt endlich die edleren Regungen seines Empfindens wach werden. Er bewundert sie und bangt um ihr Leben:

Gott wenn dein Fuss ent-glitt

Den Zwiespalt aber seines Innern verräth uns jene grosse Szene des zweiten Aktes, die mit „ihrer vulkanisch Alles durchbrennenden Leidenschaft als eine Schöpfung von grösster Eigenthümlichkeit der Empfindung und bedeutender, stellenweise sogar genialer melodischer Erfindung“ selbst Wagners Beifall fand. Marschner selbst legte auf den freien rezitativischen Theil grösseren Werth als auf die „Arie“. Er meinte: „Des Templers grosse Arie ist allerdings eine Szene, wie auch darüber steht, bei der dem Publikum nicht arienhaft zu Muthe werden darf!“ Die abschliessende Arie hielt er für ein „Schwanzstück“, das sogar fortbleiben könne, wenn der Sänger den Ausdruck des Vorangegangenen erschöpft hätte.

Viele reizvolle Details zeigt die Musik. Ganz „Wagnerisch“ muthet uns die Stelle an:

Heiss - ge - lieb - te!

Ueberhaupt ist die Chromatik oft und glücklich verwandt. Sie verleiht dem Porträt des wilden Mannes einige milde Züge.

Rebekkas Geschick weist mit dem des Templers einige Aehnlichkeit auf. Auch ihr hat die Welt versagt, was sie ersehnt. Allein, grösser als Guilbert, hat sie sich selbst überwunden. Sie findet endlich die „grosse Resignation“, die sie über Leid und Freuden der Erde hinweghebt. Ihr Charakter zeigt als selten vereinte Züge leidenschaftliches Temperament und echte Weiblichkeit, und beide in der durch ihren Glauben und ihre Abstammung bedingten Eigenart. Sie erscheint heroisch und doch stets mädchenhaft.

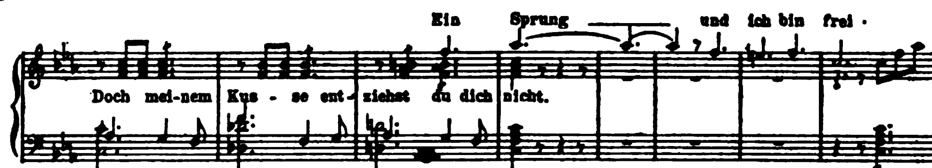
Musikalisch bewegen sich ihre Reden, wie die Guilberts, häufig im pathetischen Rezitativ. Die Musik geht aus dem Worte hervor. Stellen wie diese:

Was kannst du wollen, wenn's mein Gold nicht ist?

oder wie das weichliche Duett mit Ivanhoe, in denen Anpassung des Textes an die Melodie zu merken ist, gehören zu den Ausnahmen. Im ersten Akte Guilbert gegenüber, zeigt sich in erster Reihe der heroische Zug in Rebekkas Wesen. Verachtung und Stolz sprechen aus ihr:

Wir ha-ben nichts ge - mein!

Den pathetischen Höhepunkt findet die Musik an jener Stelle, da Rebekka ihren Entschluss kund thut, sich lieber vom Thurm zu stürzen, als die Liebkosungen Guilberts zu erdulden. Nach gewaltsamer Steigerung reisst das Orchester in F-moll ab und der Verzweiflungsschrei höchster weiblicher Bedrängniss gellt einsam durch die Lüfte:

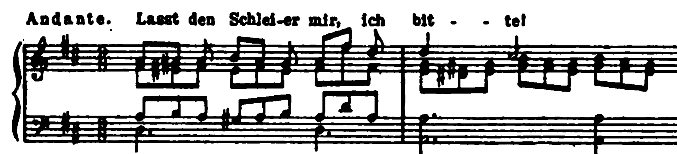


Das ist einer der dramatisch grössten Momente der alten Oper.

Doch hat Marschner auch in den leidenschaftlichsten Szenen nicht vergessen, dass seine Heldin doch nur ein schwaches Mädchen ist. Der Bewunderung ihres Heroismus gesellt sich innigstes, wärmstes Mitleid, wenn wir ihre vergeblichen Bitten an Guilbert hören, von ihr abzulassen:



Diese weicheren Züge weiblicher Schwäche, die nur in einem überzeugten Glauben eine Stütze findet, gewinnen Rebekka in den letzten beiden Akten das Herz des Hörers fast noch mehr als ihr Heldenmuth. Eine finstere, fanatische Menge, der blinde Eifer des Ordensmeisters, Guilberts sinnlose Leidenschaft, alles steht gegen die Angeklagte, die zu ihrer Vertheidigung nichts besitzt als ihre Unschuld und ihren Glauben. Rührend tönt ihr Gesang:

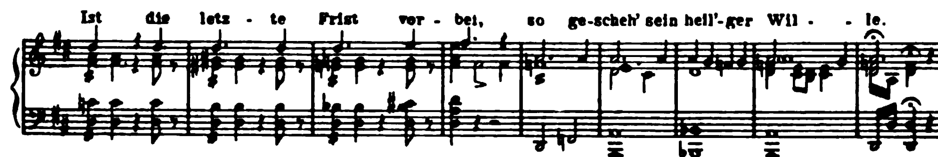


und glaubensfreudig ihr Entschluss, ein Gottesgericht zu fordern.

Aus tiefem Leid richtet sich das Herz der Heldin durch Gebet wieder empor in jener herrlichen, tiefempfundenen „Preghiera“:



Alle Leidenschaft ist zu inbrünstigem Glaubenseifer geworden. Eine ekstatische Gluth der Andacht spricht aus den Tönen dieser wunderbaren Melodie. Dieselbe Kraft und Innigkeit des Ausdrucks zeigt die Musik in der Partie Rebekkas nun bis zum Schluss. Nur eine Stelle mag noch hier stehen, da die Jüdin, von Todesschauern geschüttelt, sich in Gottes Willen ergiebt:



Nirgends hatte — Beethovens Fidelio ausgenommen — die Musik als Anwalt bedrängter, reiner Menschlichkeit eine so überzeugende und zu Herzen gehende Beredsamkeit entfaltet.

Wir sehen, Marschner war seit seinem „Vampyr“ als Komponist nicht stehen geblieben. Was ihm dort versagt war, neben dem tragischen Charakter des Helden auch eine grosse weibliche Individualität zu zeichnen, das ist ihm in „Templer und Jüdin“ gelungen. Noch ein Fortschritt in anderer Hinsicht ist zu bemerken. Marschners Fähigkeit, grosse Volksszenen und Finale zu disponiren, die schon im „Vampyr“ unverkennbar war, scheint gesteigert. Der Templer bot mit seinen wildbewegten Massenszenen dem Komponisten ungleich schwierigere Probleme. Mit welch' souveräner Meisterschaft sind in den Kampfszenen des ersten Aktes die Stimmen Guilberts, Rebekkas mit den Gesängen der kämpfenden Sachsen und Normannen verbunden. Welch glückliche Klimax zeigen die stürmischen Gerichtsszenen! Welch genialer Bau ist vor allem das dritte Finale! In jedem Worte der Solisten, in jedem Laut des von der Tragik der Situation hingerissenen Volkes pulsiert dramatisches Leben. Die schärfsten Gegensätze prallen aufeinander; Schönheit und Wildheit, Reinheit und Laster, Gottesfurcht und Hass, hoheitsvolle Ergebung und blutige Mordgier. Ein furchtbares Verhängniss ballt sich zusammen, wie im Sturmwind jagd die Musik dahin. Grelle Blitze der Leidenschaft durchzucken die schwere, schwüle, schicksalsschwangere Atmosphäre — da klingt erlösend die Fanfare, die das Nahen des Retters aus aller Wirrniss verkündet. Das ist keine Oper mehr, das ist musikalisches Drama. Rastlos geht die Musik im dramatischen Vorgang auf und eben dadurch bedeutet „Templer und Jüdin“ abermals einen Fortschritt in der Entwickelung der Oper, der nicht minder bedeutsam ist, als der durch die vollendete Schilderung differenzirter Charaktere erreichte. Die zufällige szenische Uebereinstimmung dagegen des letzten Finale mit dem ersten Akte des Lohengrin scheint irrelevant. Das Gottesgericht ist dort ebenfalls durch den Stoff gegeben, aber wesentlich anders behandelt. Es zeugt von richtiger Auffassung Wagners, dass Lohengrin sofort zur Stelle ist. Der Ritter des heiligen Grals erscheint eben durch ein Wunder. Ivanhoe kommt auf seinem irdischen Rosse erst am Abend. Wagner war kein Spontini, der dramatische Szenen seiner Vorgänger oder Zeitgenossen annektirte.

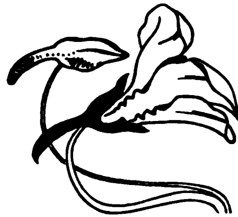
Obgleich Marschner den Templer bereits im Juni 1829 beendet hatte und derselbe in Leipzig zur Aufführung angenommen war, verzögerte sich die Premiere, nachdem die Ouverture und eine Arie im Konzert am 19. September gegeben waren, um ein Beträchtliches. Marschner sah diese Verzögerung nicht ungern, da er erst eine Konsolidirung der durch die Verwandlung des Leipziger Theaters in eine Hofbühne geschaffenen neuen künstlerischen Zustände abwarten wollte.[82]) Am 22. Dezember 1829 endlich konnte die Oper ihre Feuertaufe empfangen. Der Erfolg war für den Anfang nicht so stark wie beim „Vampyr“, aber bald unbestritten. Die Ouverture und das Lied „Brüder wacht“ wurden am meisten applaudirt. Als Uebelstand wurde die für damalige Zeit ganz abnorme Länge der Oper — sie begann um 6 und schloss erst um 10 Uhr — empfunden. Bei der ersten Wiederholung wurde der Dialog gekürzt; trotzdem dauerte der Templer noch drei und eine halbe Stunde. Marschner beschloss nun eine Umarbeitung. Der überlange Dialog, der besonders inmitten der Musikstücke störend wirkte, sollte durch Rezitative ersetzt werden. Leider verfuhr der Künstler bei dieser Umarbeitung nicht konsequent genug. Das Uebel wurde eher verschlimmert als verbessert.[83]) Man hielt sich im Ganzen lieber an die erste Fassung. In Berlin wurde der Templer am 3. August 1831 zur Feier von Königs Geburtstag mit vielem Beifall gegeben. Als Honorar erhielt der Kom-

ponist 50 Friedrichsdor. Die dortige Kritik schloss sich dem Urtheile des Publikums aber nur zum Theil an. Die Lieder und Chöre fanden vor ihr Gnade. Die dramatischen Stellen und die starke Instrumentation wurden getadelt. Es wurde — wie später bei Wagner — behauptet, dass Marschner die Stimmen ruinire. Devrient (Templer) und Mad. Seidler (Rebekka) sollten nach jeder Vorstellung heiser gewesen sein. Noch schlimmer ging es der Oper bei der Münchener Kritik, welche in ihr ein Spektakelstück schlimmster Art sah. Aus Frankfurt liess sich die Leipziger Allgem. Mus.-Zeitung melden: die Oper habe den dortigen Juden gut gefallen.



Büste Marschners.
(Im Besitze von Prof. Dr. Julius Rodenberg, Berlin.)

Trotzdem verbreitete sich die Oper fast noch schneller als der Vampyr.[34]) Zum Theil auch aus politischen Gründen; das Publikum glaubte einen freiheitlichen Hauch zu spüren, der durch diese Melodien zog. „Der Tondichter wurde mit seinen morgenfrischen, ritterlichen Weisen der schwungvoll - begeisterte Sprecher einer zur Thatkraft jugendlich auflebenden Zeit.“ Rebekka wurde zur Personifikation der Unschuldigen, Unterdrückten. Man ging, wie Hanslick schreibt, mit den Melodien Ivanhoes „zu Bett und fuhr aus dem Schlafe, um die schöne Jüdin zu retten.“ Heute klingen wohl noch jene Lieder an, aber die Schwärmerei für die Jüdin ist geschwunden. Wagners lichte Frauengestalten haben sie fast aus der Gunst des Publikums verdrängt. Auch die politische Sehnsucht jener Tage ist nicht mehr die unsere.





Hannöverscher Kapellmeister.
„Falkners Braut“. — „Hans Heiling“.

Marschner hatte mit seinen beiden ersten Opern wohl Ehren in Fülle gewonnen. Allein, die Zeiten, wo ein erfolgreicher Autor auch ein reicher Mann wurde, waren noch nicht gekommen. Der Künstler hatte von seinen Werken nur verhältnissmässig geringe Einnahmen. So wurde es für ihn zur Nothwendigkeit, sich nach einer Stellung umzusehen, die ihm und den Seinen ein anständiges und gesichertes Auskommen ermöglichte. 1828 war in Hannover der alte Kapellmeister Sutor gestorben. Interimistisch wurde die Oper vom Musikdirektor Praeger aus Magdeburg geleitet. Man wünschte jedoch eine erste Kraft mit klangvollem Namen und dachte dabei zuerst an Marschner. Die Bedingungen, unter welchen dieser das angetragene Amt acceptirte, waren selbst für die damalige Zeit nichts weniger als glänzende. Der Künstler hoffte aber auf baldige Erhöhung seines Gehaltes und eine definitive Anstellung als Hofbeamter mit Pensionsberechtigung. Vorläufig lautete der Kontrakt nur vom Januar 1831 bis April 1832. Für die ganze Zeit erhielt Marschner 1000 Thlr. Gehalt, 160 Thlr. Wohnungs- und Reisespesen und die Erlaubniss für ein Benefiz zugesichert.

Am 19. Dezember schon traf er mit seiner Familie in Hannover ein. Für ihn, der an die Musikverhältnisse Leipzigs und Dresdens gewöhnt war, bedeutete Hannover einen Rückschritt. Es gab wohl eine „Sing-Akademie“ und eine „Liedertafel“, auch Kgl. Abonnementskonzerte, doch wurde in allen nicht sonderlich viel geleistet. Virtuosen von Ruf kehrten selten ein.[85]) Aller Glanz ging von der Oper aus. Die Stadt besass ein schönes Theatergebäude mit künstlerischer Ausstattung. Ein Uebelstand war, dass das Theater nicht heizbar war, und dass in Folge dessen bei zu starker Kälte die Vorstellungen ausfallen

mussten. Die Personalverhältnisse waren bei Marschners Dienstantritt noch recht bescheidene. Alles eingerechnet, zählte die Oper 45 Mitglieder. Das Orchester bestand aus 27 Musikern, unter denen jedoch Virtuosen von Ruf sich befanden, wie der Konzertmeister Maurer. Auch waren viele gute Instrumente vorhanden. Sehr bald wurde Bühnen- und Orchesterpersonal bedeutend ver-



Portrait Heinrich Marschners.
Aus Max Kalbeck's „Opern-Abende" (Verlag Harmonie, Berlin).

stärkt. Der Verwaltungsapparat war ein recht komplizirter. Das Theater war eine Aktiengesellschaft mit königlicher Subvention. Erst 1837 wurde es wirkliches Hoftheater. Marschner hatte einen „Theaterdirektor", einen Orchesterchef und einen Intendanten über sich. Seine eigenen Machtvollkommenheiten waren sehr beschränkt. Mit seinen Sängern und seinen Musikern war er in der ersten Zeit recht zufrieden. Nicht so mit dem Publikum; „französisches und englisches

Bisquit war seine Lieblingsspeise". Marschner suchte ihm zunächst die deutschen Klassiker durch besonders gute Aufführungen nahe zu bringen. Seine erste That war eine Neueinstudirung des Don Juan. Die Intendanz liess sich die Anstrengungen des Künstlers wohl gefallen. Die von diesem erhofften Zulagen blieben jedoch aus. Marschner hatte in dem theuren Hannover nach Ablauf der ersten 11 Monate bereits 800 Thaler von seinen Ersparnissen zugesetzt. Dies veranlasste ihn, an seinen Chef, Grafen Platen, eine Eingabe zu richten, in der er darauf hinwies, dass sein Vorgänger Sutor bei 1000 Thalern und vielen Nebenbezügen seiner Wittwe nur Schulden hinterlassen habe. Er müsse daher um feste Anstellung mit 1500 Thalern bitten, um eine Pension von 600 Thalern, sowie um Entlastung in seiner Thätigkeit; Singspiele und Korrepetitionen könnte der Musikdirektor übernehmen. Platen berichtete über das Gesuch an den König;[86]) glaubte aber dabei nicht unberührt lassen zu dürfen, dass der (!) Marschner bei der gegenwärtigen, mit ihm stattgefundenen Unterhandlung ein grosses Gewicht auf eine, seiner Ueberzeugung nach nicht stattnehmige Erleichterung in seinen Dienstverpflichtungen zu legen schien, um dadurch mehr Zeit für seine Kompositionen zu gewinnen (!), dass er ferner bei seinem früheren Aufenthalt in Dresden und Leipzig in dem Rufe der Unverträglichkeit stand, welcher bei einem aus Künstlerstolz gegründeten, etwas anmassendem Benehmen zu der Besorgniss Veranlassung geben könnte, dass sein Fleiss und sonstiges Betragen nach erlangter lebenslänglicher Anstellung nicht so untadelhaft bleiben möchte, wie es allerdings während des Probejahres der Fall gewesen wäre.

Platen hatte von seinem Standpunkt unbedingt Recht, dass ein hannöverscher Kapellmeister sein Geld nicht erhalte, um komponiren zu können. Unrecht hatte er aber wohl mit dem Vorwurf der Unverträglichkeit. Marschner gehörte im Gegentheil zu den Künstlern, die ihr Leben lang durch eine in Standesvorurtheilen befangene, im Grunde gar nicht bösartige, vorgesetzte Behörde zu leiden hatten, die in dem angestellten Musiker, er mochte noch so berühmt sein, den zu devotem Gehorsam und Benehmen verpflichteten besseren Bedienten sah. Wenn Marschner wirklich einmal die Geduld riss, so war das bei dem Verhalten der Intendanz kein Wunder.

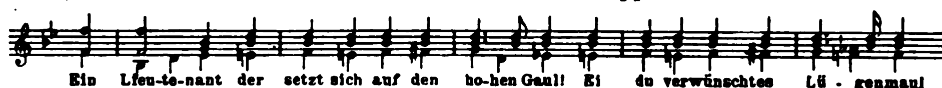
Auf Platens Vorschlag dekretirte der König am 9. Märzt 1832, dass Marschner auf 5 Jahre mit einem Gehalt von 1200 Thalern angestellt werden sollte. Dieser lehnte die Gnade ab. Da bewilligte man ihm „ein extra Ordinarium von 100 Thalern, um ihn zufrieden zu stellen," — und Marschner gab sich zufrieden. Er war bis zum Jahre 1837 an Hannover gebunden.

Wie sehr dem Komponisten die erbetene Entlastung von seinen allzu zahlreichen Amtsgeschäften am Herzen liegen musste, das werden wir begreifen, wenn wir erfahren, dass er in dieser Zeit an seinem Hauptwerke, dem „Hans Heiling", arbeitete und dass er die Aufführung einer anderen Oper betrieb.

Es war dies die dreiaktige komische Oper „Des Falkners Braut". Die Vortrefflichkeit der heiteren, volksthümlichen Szenen seiner beiden grossen Opern hatte die zeitgenössische Kritik veranlasst, die gewiss berechtigte Hoffnung auszusprechen, dass Marschner der Mann sei, eine rechte komische Oper zu schreiben. Das Libretto zu „Falkners Braut", das Wohlbrück nach einer Novelle von Spindler verfasst hatte, gab dem Komponisten Veranlassung zu einem Versuch in diesem Genre. Der Direktor Cerf vom Königstädtischen Theater in Berlin hatte das Werk zur Aufführung erworben. Durch Einspruch der Berliner Intendanz und, wie Marschner glaubte, besonders durch das Betreiben Spontinis,

wurde dieselbe verhindert. Am 10. März 1832 ging die Oper in Leipzig in Szene, jedoch ohne grossen Erfolg. Marschner hatte sich in der Wirksamkeit des Werkes getäuscht. Der Falkner Ferdinand ist einer jener Operntenöre, mit zwei Bräuten, einer braven und einer bösen. Die böse ist hier die kokette Rosine. Sie charmirt mit französischen Offizieren, die am Hochzeitstage ins Dorf rücken. Der Falkner wird eifersüchtig und schiesst auf den Major. Er wird natürlich gefangen gesetzt. Aber die brave, arme Braut, Johanna, befreit ihn mit Hilfe der durch ihre Rede zu kühner That hegeisterten Bauern, welche die Franzosen überfallen. Marschner liess sich wahrscheinlich durch den patriotischen Hintergrund verlocken, den Text zu komponiren. Sein Genie hat selbst aus dem unzulänglichen Stoffe manches Schöne geschaffen.

Die Chöre sind vortrefflich. Eine recht drollige Charge giebt ein bramarbasirender Leutnant ab, der den Bauern einprägt: „Auf dieser Welt der höchste Stand, das ist ein Leutenant!“ Worauf der Chor opponirt:



Eine komische zänkische Alte erkennen wir als Verwandte der Frau Blund aus dem „Vampyr“. Unter den ernsteren Stücken der Oper ragten ein Duett zwischen Ferdinand und Johanna und die Verschwörungsszene der Bauern hervor. Zu helfen ist jedoch der Oper nicht. Höchstens als patriotisches Gelegenheitsstück wäre sie zu brauchen.


Philipp Eduard Devrient.

Von einer in dieselbe Zeit fallenden, kleinen dramatischen Arbeit, der Musik zu dem Schauspiel „Alexander und Darius“ von Uechtritz ist sonst nichts bekannt geworden.

Kurze Zeit nach Beendigung von „Falkners Braut“ ging Marschner eine Dichtung anonym zu, welche ihn wegen ihres echt romantischen Inhalts und ihrer glücklichen dramatischen Fassung sofort lebhaft interessirte. Sie behandelte die Sage vom „Hans Heiling“. Den Autor erfuhr Marschner erst durch Emil Devrient. Es war dessen Bruder, der Berliner Baritonist und Schauspieler Philipp Eduard Devrient. Er hatte das Buch für seinen Freund Mendelssohn verfasst. Doch dieser — der nach einem Ausspruch Holteis überhaupt zu vernünftig war, um an einem Operntext Gefallen zu finden — hatte die Komposition abgelehnt, weil ihm der Charakter des Heiling missfiel. Verstimmt legte Devrient seine Dichtung auf die Seite. Erst im Juli 1831 entschloss er sich, sie Marschner anzubieten; aber durch Mendelssohns absprechendes Urtheil unsicher gemacht, verschwieg er seinen Namen, um sich nicht einer zweiten offenen Ablehnung auszusetzen.

Marschner erwarb das Textbuch für 35 Louisdor. Ueber Auffassung und Ausführung der Musik entspann sich zwischen dem Dichter und dem Komponisten ein lebhafter Briefwechsel. Devrient, der über Vieles anderer Ansicht war, als Marschner, erbat sich die fertigen Nummern zur Einsicht. Doch bald suspendirte Marschner die Zusendung von Einzelheiten, „um den Dichter später

durch Darlegung des Ganzen auf einmal auf den richtigen Standpunkt der Beurtheilung zu stellen". Mit höchster Begeisterung arbeitete nun der Künstler an seiner Partitur. Das Komponiren war ihm eine Erholung von seinen ermüdenden Amtsgeschäften. „Ich hatte keine Ruhe und Rast", schrieb er an Devrient, „sass ich am Tische oder lag ich im Bett, immer dachte ich an Heiling, und was sich so nach und nach bildete und festsetzte, brachte ich dann in Erholungsstunden rasch zu Papier. Ich habe an nichts mit grösserer Liebe gearbeitet, möge diese Arbeit auch mit Liebe aufgenommen werden." So konnte denn am 14. August 1832 die Freudenbotschaft nach Berlin gesandt werden:

> „Schlag 5 Uhr ist der Heiling beendigt worden. Der hohe Wöchner befindet sich höchst wohl, leicht und in freudiger Stimmung. Ich lasse das Kind sogleich dupliren und schicke dann die Kopie, damit hohe Kommission Buch und Partitur zugleich beschnüffeln und zu einem Entschlusse kommen kann, wenn das überhaupt so schnell geht. So viel aber sage ich Ihnen, sind Sie in Berlin nicht recht fix, so gebe ich die Oper noch früher, folglich zuerst, und das wäre Ihnen doch nicht recht, also munter! Leben Sie wohl und fassen Sie sich nur kurze Zeit in Geduld, dann werden Sie herrlich belohnt werden
>
> durch Ihren Komponisten Marschner."

Anfang September kamen die Stücke der ersten Partitur in Berlin an. Mendelssohn und der Kapellmeister Taubert machten sich sogleich darüber her, sie vierhändig zu spielen, während Devrient und seine Gattin Therese die Gesangspartien übernahmen. Eifriger haben wohl selten vier Köpfe sich in die Notenblätter gedrängt. Mendelssohn fasste die Schönheiten der Musik zuerst. Devrient äusserte sich anfangs skeptisch und vermisste klare dramatische Entwickelung der Situation auch in der Musik. Bald aber erkannte auch er die eigenartige Grösse des Werkes und dankte dem Komponisten in überschwänglichen Worten.

Mit dem Heiling hatte Marschner wieder den Boden der Geisterromantik betreten. Eine der tiefsinnigsten Sagen, welche die dichtende und denkende Volksseele geschaffen, liegt der Oper zu Grunde. Heiling ist das Gegenstück zum Faust. Ist Faust der Uebermensch, der nach der Macht und dem Wissen überirdischer Wesen strebt, so ist Heiling der hohe mächtige Geist, der sich aus der Fülle des Wissens und der Macht hinaussehnt, herabsehnt nach einem Erdenschicksal, nach menschlicher Lust und Liebe.[88])

Die Sage ist in erster Reihe eine Verherrlichung der Menschheit. Früh hatte der Mensch seine Ohnmacht gegen die ihn bedrängenden Gewalten der Natur, die sich seiner Phantasie als Götter oder Dämonen darstellten, erkannt. Aber er fand einen reichen Ersatz für die ihm versagte Macht in seiner Brust, in seinem fühlenden Menschenherzen. Wir können in dieser Sage aber auch „die Tragödie des Genies" finden, das sich aus seiner einsamen Höhe vergeblich nach dem bescheidenen Glücke seiner weniger vollkommen organisirten Mitmenschen sehnt.

Heiling und seine Schicksalsgenossen waren Lieblingsgestalten nicht nur der Sage, sondern auch der Kunst.[89]) Bildner, Dichter und Musiker bemächtigten sich des dankbaren Stoffes, auch der moderne Dichter singt noch vom holden Rautendelein, das sich ins Menschenland sehnt.

Devrient benutzte eine Version des Märchens, welche wohl in Deutsch-Böhmen ihren Ursprung hatte. In der Nähe von Karlsbad zeigt man noch heute eine Felsgruppe, welche die durch Heilings Zorn in Stein verwandelten Hochzeits-

gäste darstellen. Devrient hat in seinem Opernbuch den tragischen Ausgang vermieden. Ob der Schluss seine eigene Erfindung ist, oder ob er sich an ein Vorbild anlehnte, muss dahingestellt bleiben. Dass Devrient ein Märchen von Spiess benutzt habe, wird von Marschner ausdrücklich in Abrede gestellt.

Die Oper beginnt mit einem „Vorspiel". Hans Heiling, der Sohn der Bergkönigin, sehnt sich aus seinem Reiche in das Land der Menschen. Ein Erdenkind, die holde Anna, hat es ihm angethan. Er selbst ist der Sohn eines Menschen, dessen Wankelmuth die Königin erfahren. Sie sucht Heiling zurückzuhalten und zu warnen. Auch die Geister wollen nicht von ihm lassen. Freiwillig entsagt er der Macht und zieht auf die Oberwelt, wo seiner, wie er wähnt, ein blühendes Glück wartet. Aber eine Ahnung künftigen Unheils kann er doch nicht unterdrücken. Sein Schicksal bestimmt er sich selbst: „Wenn mein Kranz verblüht — wenn das Herz mir bricht — dann Mutter, dann vielleicht, — o, wünsch es nicht, — dann kehr ich zurück." Das ersehnte Glück soll Heiling auf Erden nicht finden. Es schmeichelt wohl der Eitelkeit des jungen, unerfahrenen Mädchens, die Braut eines reichen und gelehrten Mannes zu sein, aber ihr Herz weiss nichts von der glühenden Leidenschaft, die Heiling beseelt, nichts von der Liebe, die ihn verzehrt. Der mächtige Geist fügt sich ihren kindlichen Launen. Er entschliesst sich sogar auf ihr Bitten, sein Zauberbuch zu verbrennen, vor dem sie sich fürchtet. Sie selbst vermag sich jedoch nicht in sein ernstes Wesen zu finden. Bei einem fröhlichen Feste folgte sie gegen Heilings Willen dem Jäger Konrad zum Tanz. Heiling sieht, die Braut, der er Alles opferte, hat ihn nie geliebt!

Inzwischen sinnen die Geister und die Bergkönigin wie sie Heiling aus den Armen des Erdenkindes befreien könnten. Als Anna in der Nacht einsam durch den Wald irrt, da erscheinen sie ihr drohend und warnend. Sie künden, dass Heiling ihr König sei, und dass die Geister den Fürsten von ihr zurückverlangen. Die Furcht macht das Mädchen ohnmächtig. So findet sie Konrad und geleitet sie heim. Beide beschwören die Mutter, ihre Liebe zu segnen. Da tritt Heiling mit dem Brautgeschenk ein. Schaudernd weist Anna das kostbare Geschmeide zurück und mit den Worten: „Er ist ein Erdgeist, wenn du mich liebest, schütze mich," flüchtet sie in Konrads Arme. In dämonischem Grimme zuckt Heiling den Dolch gegen den Räuber seiner Liebe. Hohnlachend stürzt er ab, während sich das Mädehen über den Körper des Geliebten wirft.

Heilings Sehnsucht nach Menschenglück war ein Wahn. Er ist aus seinem Traum erwacht. Er rettet sich zurück in seine Heimath. Freiwillig bieten die Geister dem Verzweifelten aufs Neue die Königswürde und schwören ihm, Rache zu nehmen an den Menschen, die ihn beleidigt und verstossen. Am Hochzeitsfeste Annas und Konrads erscheinen Heiling und seine Schaaren, Verderben drohend im Kreise der Gäste. Konrads Dolch zersplittert an Heilings Brust. Finsterniss senkt sich herab, die Menschenkinder scheinen verloren. Da thut sich die Erde auf und die Königin mit ihrem Gefolge erscheint. Ihre Worte lassen Heilings Groll schwinden. Wie er es geahnt, so ist es gekommen. Sein Kranz ist verblüht, sein Herz gebrochen. Er kehrt zurück ins leid- und freudlose Geisterreich. —

Man hat früher eine Aehnlichkeit des Sujets mit dem des Freischütz finden wollen, aber wohl mit Unrecht. Gemeinsam ist beiden nur der lokale Hintergrund. Aber auch dieser erscheint bei Marschner in eigenthümlicher Beleuchtung.

Gerade hier, wo Weber und Marschner auf gleichem Boden stehen, erweist sich so recht ihre verschiedenartige Begabung, und diese Verschiedenheit ist so gross, dass selbst gewisse melodische Aehnlichkeiten, die Marschner gewiss mit Weber zeigt, kein Recht geben, Marschner hier als einen „Nachtreter" hinzustellen. Der Romantik des deutschen Waldgebirges verdanken beide Werke ihre Eigenart.

Allein bei Weber ist der Grundton friedlich und ruhig, die bösen Gewalten toben sich in einer nächtlichen Gewitterstunde aus. Heiteres Sonnenlicht blickt durch die Zweige der Bäume, unter denen die Bauern lustig sind, und silberner Mondschein umspinnt das Haus, in dem die blonde Jägerbraut des Geliebten harrt. Ihr frommer Gottesglaube aber vereitelt die Pläne des Bösen.

Dieser für den Freischütz so charakteristische, religiöse Zug fehlt im „Hans Heiling" ganz. Der Ursprung der Sage aus der „Naturreligion" ist viel kenntlicher.

Ueberall spüren wir das Walten übermächtiger Geister; der Boden selbst, auf dem der Mensch seine Hütte baute, ist von Heilings Schaaren durchwühlt, und als Anna alle Heiligen anruft, erscheinen nicht sie, sondern die Königin der Berge. Der Dämon aber, der im Freischütz nach christlicher Auffassung schlechtweg als gleichbedeutend mit dem Bösen erscheint, ist im „Heiling" der tragische Held, der im Grunde genommen schuldlos leidet. So ist die Idee des Werkes eine ganz andere als die des „Freischütz". Auch die Grundstimmung ist verschieden, sie ist düster, unheimlich. Es fehlt der Musik das versöhnende Element, das bei Weber erklingt, dafür ist ihre tragische Wirkung um so tiefer.

Schon die ersten Takte des Vorspiels geben uns das Milieu des Ganzen: Geisterstimmung. Die Zwerge mühen sich in rastloser Arbeit, Schätze in die Schächte der Berge zu häufen. Freudlos tönt ihr Gesang:

Rast - los ge - schafft mit thä - ti - ger Kraft
Bässe Mürrisch
sim.

Haben sie doch keinen Lohn von ihrer Mühe, und sind sie doch gezwungen, für der Menschen falsches Geschlecht zu arbeiten, dessen schwankendes Schicksal ihnen, den Schicksalslosen, verächtlich dünkt. So empört sie Heilings Entschluss, ins Menschenland zu ziehen:

Sopr. Alt.
Zu der Menschen fal - schem Ge - schlecht willst du dich schla - gen
Ten. Bass.

Sie werden trotzig:

ho! ho ho ho ho ho ho wie stu - tzig
ff

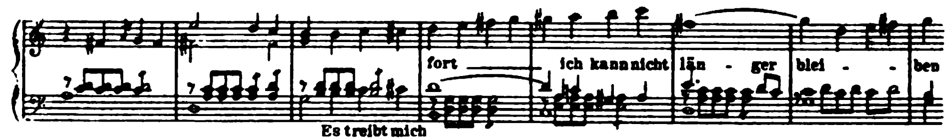
und eine wilde Drohung tönt dem Scheidenden nach:

ffz
We - he dem, der Treu - e bricht! We - he dem, der Treu - e bricht!

Es sind prächtige Kerle, die etwas auf ihren Stand halten, und denen man trotz ihres mürrischen Wesens nicht gram sein kann.

Wenn aber ein feiner Kenner der Romantik meinte: gegen Webers Sturmgeister seien die Marschnerschen Geister zweiten Grades, so ist das eigentlich ein Lob. Seine Zwerge konnte Marschner nicht so gross malen, wie die Sturmriesen des Meeres. Man merkt, es sind kleine Geister — aber doch Geister.

Aus Heilings Charakter hat der Komponist im „Vorspiel“ vorzüglich die fühlende Seele charakterisirt. Schon der weiche Ton in seinen ersten Worten:



sagt uns, dass er ein Anderer ist als die Geister, die ihm dienen. Tiefe Tragik klingt aus seiner „Schicksalsbestimmung“, wann er ins Geisterreich zurückkehren wolle:



Diese Sologesänge des Vorspieles entbehren der geschlossenen Formen. Es ist in grossem Zuge durchkomponirt. Wir haben bereits einen völlig einheitlich gestalteten Opernakt vor uns!

Seine Absicht im „Heiling“ ein rein „deklamatorisches Werk“ zu schaffen, hat Marschner hier durchaus erreicht. In der Oper selbst tritt diese fortschrittliche Tendenz nicht so scharf und konsequent hervor. Zögernd blieb der Künstler auf halbem Wege stehen. Wir finden wiederum die althergebrachten Bildungen und leider auch den für unser Empfinden so störenden Dialog.

Die Ouverture, in welche das Vorspiel ohne Pause übergehen soll, scheint zwischen diesem und der Oper etwas deplacirt, weil der Anfang des ersten Aktes auf das Vorspiel Bezug nimmt. Als Musikstück ist sie wohl abgerundet. „Sie ist selbstständig mehr Charaktergemälde, d. h. besteht nicht aus verschiedenen Motiven verschiedener Musikstücke der Oper.“ Notengetreu wird nur das Melodrama des dritten Aktes für das einleitende Larghetto benutzt.

Der erste Akt der Oper spielt auf der Oberwelt in Heilings Haus. Die Stimmen der Geister klingen aus der Tiefe. Heiling betritt durch eine Fallthür sein Heim im Menschenland. Sein musikalisches Charakterbild ist in der Oper selbst ein anderes als im Vorspiel. In seinem Reich war Heiling „unter Larven die einzige fühlende Brust“, im Kreise der fühlenden Menschen erscheint er als der Dämon. Heiling ist zu gross, um nur Mensch sein zu können. Es fehlt ihm der Massstab für ihr Wesen; er hat kein Verständniss für das Kleine, Unbedeutende, das in ihrem Leben eine so grosse Rolle spielt. Er hatte sich die Menschen idealisirt, nun findet er sie klein. Sie sind nicht das auserwählte Geschlecht, deren Loos er für sich ersehnte. Ihre Kleinheit aber erinnert ihn

gerade an das, was er, um in ihrem Kreise glücklich zu werden, zuerst vergessen müsste, an seine Ueberlegenheit als Fürst der Geister. Und doch kann er von der Liebe zu der Einen, die ihm als der Inbegriff aller Erdenschöne und Erdenwonne erschien, als er zuerst aus seinem dunklen Reiche zum Licht des Tages trat, nicht lassen. Er fühlt den Zwiespalt und findet doch keinen Ausweg. Sein erster Gruss an die Welt, „die ihr Wort halten soll“, klingt bedrückt, und nicht Zuversicht und Freude, sondern Ernst und Wehmuth klingt aus seinen Worten an Anna:



Die Liebe, die dem Sterblichen die höchste Wonne bedeutet, lässt in Heiling kein ungetrübtes Glücksgefühl aufkommen, weil er die dumpfe Furcht vor einem schlimmen Ende nicht abwehren kann. Der Widerstreit seiner Empfindungen, das Hoffen und Bangen seines zerrissenen Herzens kommt endlich zum Durchbruch in jener vulkanischen Arie:

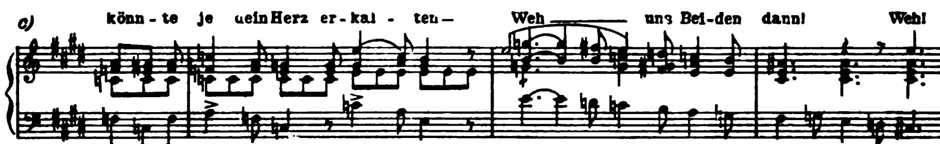


die nach Marschners eigenen Worten Heilings musikalisches Porträt enthält.

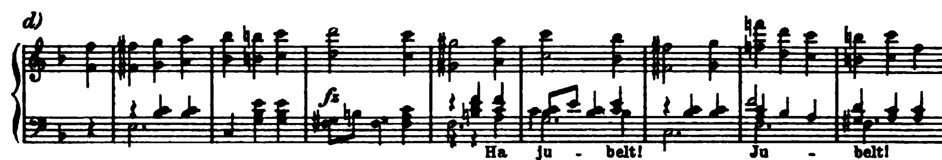
Ueberschwänglich ist sein Liebesdank an die Braut:



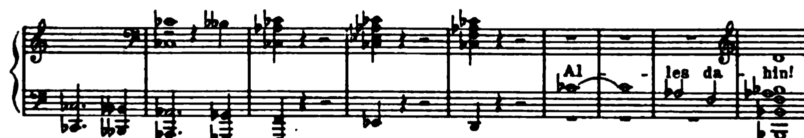
und verzweifelt sein Flehen um ihre Treue:



Das alles ist wunderbar empfunden. So ringt der Geist der Unterwelt in heisser Sehnsucht nach dem Engel des Lichtes. Doch Anna ist nur ein Bauernmädchen. Heilings Worte versteht sie kaum, seine Leidenschaft flösst ihr Furcht ein. Sie hätte lieber einen lustigen Bräutigam. Wie fern Heiling ihr und den übrigen Menschen steht, das zeigt sich sehr bald bei dem Fest zu Ehren des heiligen Florian, welches das geniale Walzer-Finale des Aktes schildert. Einsam steht Heiling unter den Fröhlichen, seine Klage verklingt im Jubel der tanzenden Bauern:



Eine Katastrophe ist unvermeidlich, und sie tritt ein, als sich Anna vor ihrem Bräutigam, der den Brautschmuck bringt, in die Arme seines Nebenbuhlers rettet und Heiling seine Würde als Geisterfürst als Beschimpfung entgegenruft. Nun bricht Heiling in trostlosem Schmerz zusammen:



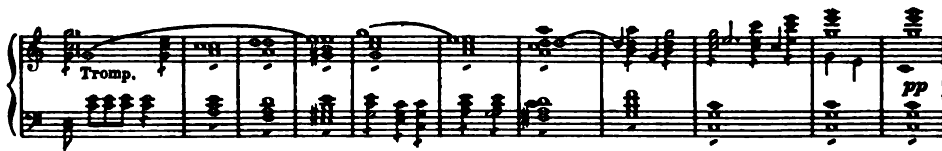
Marschner that sich auf diese Stelle und besonders auf die Instrumentation mit der Bassposaune mit Recht etwas zu Gute. Die längste pathetische Klage könnte uns nicht so erschüttern als die dumpfe Verzweiflung, die aus diesen wenigen Tönen spricht. Etwas abgeschwächt wird die Wirkung leider durch das Folgende. Heilings hinterlistig geführter Dolchstoss gegen Konrad, sein koboldartiges Lachen, das alles passt nicht recht zu der Art, wie sein Wesen bisher geschildert war. Wir sahen in seinem Unglück symbolisch das Schicksal „eines jener bleichen Menschenkinder wiedergespiegelt, die schwer und ernst in den Tiefen des Wissens nur den Tod geschaut haben und trotz des tiefsten Empfindens doch um jedes reine Glück des Lebens betrogen werden"; nun hören wir plötzlich die rauhe Stimme des Kobolds und erschrecken, wie die Menschen, die ihn zurückstiessen, vor seiner Art. Glücklicher Weise findet Marschner jene edleren Töne für seinen Helden wieder. In dem Melodrama des dritten Aktes zieht Heiling das traurige Facit seiner Erdenfahrt. Treulos ist das Weib, die Menschheit verächtlich. Der Erde Täuschung liegt hinter ihm. Genial hat der Künstler hier das von ihm stets mit so einziger Meisterschaft angewandte Melodrama zu nützen verstanden. Während Heilings Mund verächtlich vom Menschen und seinem Wesen spricht, verräth die Musik doch seinen inneren Jammer. Sie klagt um das Verlorene. Das Herz kann nicht so schnell vergessen, es krampft sich zusammen in herbem Weh:



Die Heilingtragödie ist hier zu Ende. Was folgt ist eine Konzession an die Tradition, die nun einmal auch den Berggeist als Rächer verlangte. Musikalisch giebt es noch viel des Originellen und Bedeutenden. Der Hohn der Geister über den machtlosen Heiling, ihr erneuter freiwilliger Treuschwur, Heilings Auftreten unter den Bauern — das ist wohl im Einzelnen wirksam

geschildert, aber das tiefere tragische Interesse fehlt. Heilings Geschick ist entschieden, das der Uebrigen lässt uns gleichmüthig.

Neben Heiling, dem bleichen, tragischen Helden der Oper, steht als ein gefestigter hoheitsvoller Charakter die Königin der Berge, seine Mutter. Das Unglück, das der Sohn erlitten, hat auch sie einst erfahren müssen. So ist sie eine „durch Mitleid Wissende“ geworden. Jener Zug milder Resignation, der ihr eigenthümlich ist, bringt uns diese Geisteskönigin menschlich näher. Marschners Königin ist bedeutender, als ihre Standesgenossen aus Opern sonst zu sein pflegen. Ihre Arie: Sonst bist du ver - fal - len dem rä-chen-den Grim - me ist edel im Ausdruck und von hohem melodischem Reize. Das Thema derselben wird auch geistreich als Erinnerungsmotiv benutzt; in der Verlängerung:

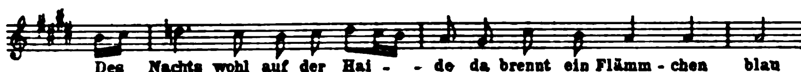


verkündet es das Nahen der Fürstin, das in der letzten Szene den glücklichen Ausgang aus aller Wirrniss bringt. Als Herrscherin der Zwerge ist die Königin freilich fast zu edel gerathen. —

Fragen wir uns nach der besonderen Art der Wirkung, welche die tragischen Szenen der Oper hervorrufen, so sehen wir abermals, sie ist durch die Auffassung bedingt, welche Dichter und Komponist vom Wesen des Dämonischen zeigten. Der Geist weist uns ein trauriges Menschengesicht; er duldet unser Weh noch verschärft. Es ist auf jene tiefe, menschliche Deutung „des Mythus“ zurückgegriffen, welche in der Kunst Wagners eine so wichtige Rolle spielen sollte.

Ist der „Geist“ bei Marschner „vermenschlicht“, so haben im Gegensatz die Menschen im „Hans Heiling“ alle etwas Spiritualistisches.

In dem Vorstellungskreise dieser abergläubischen Bauern wird das Uebernatürliche beinahe das Natürliche. Es ist der Geisterglaube des Volkes, der — wie schon im „Vampyr“ — eine Brücke zum Uebernatürlichen schlägt. Wie eine Personifikation der alten Sage, des Märchens, erscheint uns Mutter Gertrud. Die Szene, in der sie die Tochter erwartet, gehört mit ihrer eigenartigen Vermischung von Melodrama und Lied zu den bewunderungswürdigsten Eingebungen, die je einem Tonsetzer geworden sind. Draussen heult der Nachtwind über die Haide. Er umtost das Häuschen. Unheimlich ists in dem sonst so traulichen Stübchen. Mechanisch ergreift die Alte, um die Zeit zu vertreiben, den Spinnrocken. Einförmig tönt sein Schwirren durch die Musik des Windes, und unbewusst summt das Mütterchen eine düstere Melodie vor sich hin, welche die bange Spannung der Erwartung ihr eingab. Ihr unbewusst auch geht das Summen in Gesang über. Gertruds Gedanken sind ja weitab, bei der Tochter im Walde. Sie unterbricht den Gesang, lauscht in die Ferne, ob die Erwartete nicht komme, und immer wieder fällt sie in die alte Weise:



die eigene Angst so durch die düstere Melodie betäubend. Die Romantik der Spinnstuben, die unzählige Musiker vor und nach Marschner anzog, hat doch

keiner in ihrer eigenartigen Poesie so erfasst, wie der Komponist des Heiling. War er doch auch vielleicht der Einzige, dessen Mutter an langen Winterabenden am Spinnrocken sitzend noch von Geistern und Feen gar wundersame Märchen zu singen wusste.

Gertruds Tochter Anna hat den Glauben an die Welt der Geister von ihrer Mutter geerbt. Sie fürchtet sich vor ihnen. Das arme junge Blut, scheint als Braut des mächtigen Fürsten der Berge, fast bedauernswerth. Die Musik zu ihrer Arie ist ihrem naiven Empfinden entsprechend einfach gehalten.[41]) Auch was ihr Schatz singt, geht nicht tief. Er ist ganz der derbe Naturmensch, welcher der Jungfer Gans lieber ist, als alle Weisen der Welt. Die Rührseligkeit seiner Liebesbetheuerungen versteht sie besser, als Heilings Pathos. Hübsch ist sein „Lied vom spröden Kinde“. Die Selbstgefälligkeit des Jägerburschen, der seine menschliche Winzigkeit neben dem Fürsten des Geistes gar nicht ahnt, ist nicht ohne unfreiwillige Komik. Aus der Schaar der Bauern ragt noch der Dorfpoet Stephan hervor. Sein Lied „mit den hübschen Anspielungen“ ist gerade so, wie es ein sehr musikalisch veranlagter Bauernbursch wohl erfunden haben könnte. Auch die Chöre sind realistisch und mit gutem Humor behandelt. Marschner zeichnete diese Szenen behaglich hin, wie ein Teniers seine Bauernstücke.

So sind denn die volksthümlich gehaltenen Szenen des „Heiling“ nicht minder gelungen als die hochdramatischen. Die Oper war Marschners Meisterstück.[42]) Die Erstaufführung fand nach langer Verzögerung am 24. Mai 1833 im Opernhause zu Berlin statt. Am 20. April begannen die Proben unter Marschners Leitung. Devrient sang den Heiling. Beim Publikum fand die Oper ungetheilten und steigenden Beifall. Nicht allgemein bei der Kritik. Doch trat Rellstab, Berlins massgebendster Kritiker, für dieselbe ein. Am Tage der Abreise von Berlin wurde Marschner vom Personal der Oper ein Lorbeerkranz und ein Pokal überreicht, eine Auszeichnung, die freilich ebenso sehr dem Enthusiasmus für den Schöpfer des Heiling entsprang, als dem Bedürfniss, den missliebigen Spontini ein wenig zu ärgern, „denn dergleichen war noch keinem General-Musikdirektor passirt“. Inzwischen hatte Direktor Ringelhardt in Leipzig die Oper für 100 Thaler erworben und Marschner zur Premiere[43]) eingeladen. Als der Künstler in Leipzig eintraf, musste er wahrnehmen, dass der Kapellmeister die Musik total vergriffen hatte. Es waren in Folge dessen die merkwürdigsten Vorstellungen über dieselbe verbreitet. Marschner renkte alles glücklich wieder ein, und die Oper hatte am 19. Juli 1833 in Leipzig einen noch grösseren Erfolg als in Berlin. Das Haus war so voll, dass der Kritiker der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ keinen Platz mehr bekam und ins Orchester gehen musste, was ihm zugleich trefflichen Vorwand zum Aufschub der Besprechung bot, „da Kritik in der Klemme nichts tauge.“ Er wusste offenbar nicht recht, was er von der Oper zu halten hatte. Das Publikum war begeistert, die Chöre mussten da capo gesungen werden. Die Leipziger Universität aber ehrte den fahnenflüchtigen Jünger, indem sie ihm im Oktober 1834 den Ehrendoktor verlieh.

Mit dem Heiling hatte Marschner den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn erreicht. Er war der erfolgreichste und populärste deutsche Opernkomponist. Weber war längst todt, Wagner noch unbekannt, Meyerbeer noch nicht gefährlich.





In absteigender Sonne.

Marschners compositorische Thätigkeit nach dem „Hans Heiling".

Hätte Marschner das Schicksal eines Mozart oder Weber getheilt, nachdem er den Heiling beendet, hätte er wie Rossini auf dem Gipfel des Ruhmes freiwillig die Leyer an die Wand gehängt, er würde uns als eine einheitliche künstlerische Individualität bewunderungswürdiger erscheinen. Wir würden nur den aufstrebenden Genius nicht auch das sinkende Talent kennen! Es ist kein in seiner Tragik erschütternder jäher Ikarussturz aus Sonnenhöhe in die Unbedeutendheit, es ist ein allmähliches Ermatten der Schwingen, ein langsames Sinken, das wir in des Künstlers letzter Lebensperiode gewahren.

Im April 1836 hatte Marschner die Partitur einer neuen tragischen Oper „Das Schloss am Aetna oder die Feuerbraut" abgeschlossen. Das Libretto hatte er schon vor dem des „Hans Heiling" von dem Dichter E. A. F. Klingemann in Braunschweig erworben. Fast gleichzeitig aber war eine komische Oper „Der Bäbu" der Vollendung nahe.[41]) Die Erstaufführung des Werkes plante Marschner für Hannover. Da sistirte die Intendanz die Proben zu Gunsten einer Bellini'schen Oper. Das war eine herbe Enttäuschung, die dem Künstler in Hannover bereitet wurde. Doch wurde ihm Genugthuung durch Anerkennung, die er ausserhalb fand. In Kopenhagen hatte „Templer und Jüdin" Begeisterung erregt, und der dortige kunstsinnige Hof, sowie auch das Publikum wünschten die Bekanntschaft mit dem „Hans Heiling". Man lud den Komponisten für den Mai 1836 ein. Gern folgte dieser, und die in Kopenhagen verlebten Tage gehören zu den glänzendsten seiner künstlerischen Laufbahn. Als Marschner mit seiner Gattin in der nordischen Hauptstadt landete, wurde er von einem enthusiasmirten Publikum am Hafen empfangen. Kinder überreichten Blumen. Eine lange Liste ehrenvoller Einladungen war bereits

aufgestellt. Sonntag (1. Mai) war grosses Konzert mit der Ouverture und einigen Arien aus der „Feuerbraut“. Der Ertrag des Abends belief sich auf 640 Thr. Am 5. Mai folgte ein Konzert bei Hofe und am 13. endlich die durch Krankheit einiger Sänger verzögerte Aufführung des „Hans Heiling.“ Der Hof erschien in Gala. Ein Parterre-Billet kostete 5—6 Thr. Marschner am Dirigentenpult wurde mit Beifall überschüttet. Diese Ovationen steigerten sich noch bei der Wiederholung am 14. Mai. Die Studentenschaft Kopenhagens brachte dem Schöpfer der Oper einen Fackelzug, und Dänemarks grosser Dichter A. G. Oehlenschläger feierte ihn in Versen. Am 16. musste das Künstlerpaar der gastlichen Stadt Lebewohl sagen. Am 20. Nachmittags war es in der Nähe Hannovers wieder angelangt. Dort hatte man von den Triumphen Marschners in Kopenhagen gehört, und um hinter den Fremden nicht zurückzustehen, hatte sich ein Theil des musikalischen Publikums bei der letzten Poststation versammelt und begrüsste die Heimkehrenden mit einem „Hurrah!“ Es folgte in der Stadt selbst ein Ständchen. Deputationen erschienen mit Kränzen und Gedichten. Es hatte sich nämlich das Gerücht in Hannover verbreitet, Marschner wolle nach Kopenhagen gehen. So suchte man durch Ehrenerweisungen den vermeintlichen Entschluss des Künstlers wankend zu machen. Eine begeisterte Menge hatte sich vor dem Hause eingefunden und rief dem beliebten Meister „dableiben!“ zu. Die Kunstsage hat daraus die rührende Erzählung gemacht, dass Marschner durch diesen solennen Empfang bewogen worden sei, die ihm offerirte glänzende Stelle in Kopenhagen abzulehnen und zu versprechen, „Hannover nie zu verlassen“. Thatsächlich hat Marschner nach seinen eignen Angaben ein festes Anerbieten vom dänischen Hofe damals wenigstens nicht gehabt.[45]) Erst 1840 schwebten ernstere Verhandlungen mit Kopenhagen.



Heinrich Marschner.
Vorlage (Stich v. A. Weger) aus Herrn Fr. Nic. Manskopf's musikhistorischem Museum zu Frankfurt a. M.

Durch die Erfolge Marschners erhielt wohl auch die Vorbereitung der „Feuerbraut“ neue Förderung. Die Premiere fand am 5. Juni 1836 statt. Die Ausstattung „war so glänzend wie noch bei keiner Oper, die Ballets geschmackvoll arrangirt, die Besetzung vortrefflich.“ So wurde eine freundliche Aufnahme des Werkes erzielt. Das war Marschner um so erwünschter, als die Oper kurz vorher in Leipzig ziemlich durchgefallen war. Er glaubte „seine Ehre, der man in Leipzig zu nahe getreten, gerettet“, allein er täuschte sich doch. Der Beifall in Hannover war auf Lokalpatriotismus zurückzuführen.

Der Stoff der Oper ist gewiss bedeutsam. Er ist häufig bearbeitet worden. Das stolze Weib, das die Liebe dem Ergeiz opfert, die Freier durch ihre Schönheit anlockt und sie herzlos ins Verderben stürzt, hat auch der Poeten gar manchen verführt. Klingemanns Text ist der Bedeutung des Sujets nicht unwürdig, allein Marschners Musik stand nicht auf der Höhe seiner früheren Werke. Es war unberechtigt, als sich der Künstler in einem Briefe an Herlossohn grade gelegentlich der „Feuerbraut“ als Vertreter der deutschen



Herlossohn
Nach einem im Besitze der Verlagsgesellschaft „Harmonie“ befindlichen Bilde.

Kunst aufspielte und meinte, er müsse sich, wenn auch ohne sonderlichen Sukkurs von Seiten der Presse bestreben, deutsche Kunst zu erhalten, sollte man nicht in wälschen Wassern und französischen Pikanterien ersaufen und ersticken.“ Tadelnswerth an der Oper ist grade ein recht auffallendes „Bellinisiren“, und man wird dabei an einen ganz anderen Ausspruch Marschners erinnert, den man der Oper als Motto voransetzen könnte: „Die guten Zeiten der Oper sind vorüber, der höchste Ton pfeift wälsch und wir pfeifen mit.“

Am wenigsten ist dem Komponisten die Heldin Adelheid gerathen. Sie wurde nur eine oberflächliche Kokette. Ihre grosse Arie lässt an Flachheit nichts zu wünschen übrig. Mit ihrem Verehrer Wilhelm und dem Marchese del Orco, dem sie sich zu eigen giebt, singt Adelheid ein ganz flottes Rouladenterzett. Doch verleugnet sich der Meister des „Heiling“ und „Vampyr“ nicht überall. So ist die Romanze des Höllenfürsten — eben jenes Marchese del Orco — vortrefflich: Mein Schloss liegt fern am Ät-na im Reiche der Dä-monen

nnd sein Gesang hinter der Scene:



von unheimlicher, düstrer Gluth. Einige effektvolle Nummern sind auch dem Diener des Marchese, Fiametto, zugefallen, wenn er auftritt glaubt man Pech und Schwefel zu riechen.

Seine Meldung:



und seine Liebeserklärung an die Zofe Blandine haben etwas versteckt Diabolisches und Komisches zugleich. Manches liesse sich noch für die Oper anführen: Blandinens liebliche Romanze „Röslein hold in Liebe blüht“, ihr Duett mit Kaspar, einem famosen Bruder Saufaus, ferner die prächtigen Chöre und vor allem jenes ganz geniale und originelle melodramatische Finale des ersten Aktes, in dem ein Rabe um Mitternacht den Ring Adelheids als Pfand der Treue für den noch unbekannten Werber holt. Allein die einzelnen musikalischen Summanden geben kein dramatisches Facit, weil eben jene flacheren, unbedeutenderen Stellen stören. Eine Zeit lang erfreute sich allerdings die Oper wegen ihrer italienisirenden

Parthien bei einem Theil des Publikums einer gewissen Beliebtheit. Auf die Dauer konnte sie sich nirgends halten.

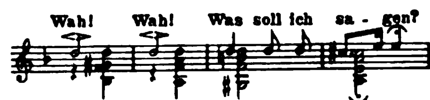
Ist „Das Schloss am Aetna“ heut mit Recht vergessen, so dünkt uns dasselbe Geschick des „Bäbu“ ungerechtfertigt. Zwar finden sich auch hier einzelne Süsslichkeiten und Oberflächlichkeiten, aber sie treten seltener auf und stören weniger, da es sich um das leichtere Genre der komischen Oper handelt. Wohlbrück hatte das Buch nach den „Lebensbildern aus Ostindien“ eines von ihm nicht genannten Autors verfasst. Es behandelt die Ränke eines durchtriebenen Gauners, eben des Bäbu, der durch gefälschte Dokumente, falsche Zeugen und bestochene Richter den vornehmen und reichen Ali von seinen Gütern treibt, dann dessen Tochter, der schönen Dilafrose, nachstellt und unter dem Mantel der Frömmigkeit ein wüstes Schlemmerleben führt. Er wird endlich durch den Geliebten des Mädchens, den Engländer Forester, entlarvt. Diese hübsche Idee, welche für eine komische Oper so trefflich geeignet ist, wurde leider durch eine Nebenhandlung — ein Verhältniss Foresters zu einer englischen Miss — unnöthig kompliziert. Die Musik ist entzückend. Schon die erste Nummer, eine ächte Lustspielouvertüre, lässt uns ahnen, dass hier ein Schalk das Scepter führt. Die Introduktion bringt die derb komische Karikatur einer Gerichtsverhandlung. Der Chor der falschen Zeugen, Ali und Bäbu ihre Ansprüche vertheidigend, schreien durcheinander:



Mit steifer Würde gebietet der Richter:



Bäbu verbeugt sich unterwürfigst vor ihm und der bestochene Vertheidiger Alis stellt sich blödsinnig:



Zum Schluss jubelt die Bande Bäbus über den gelungenen Streich. Es folgt ein Duo zwischen Ali und Bäbu. Der Schurke wirbt, natürlich vergeblich, um Alis Tochter Dilafrose. Drastisch ist es, wenn am Ende den Streitenden vor Wuth und Ueberanstrengung die Stimmen versagen, und sie sich nur noch mit einzelnen wüthenden Lauten anfauchen können. Ali begrüsst sodann seine Tochter; das Duett ist anfangs etwas glatt gerathen, bringt aber in der weiteren

Entwicklung manches schöne. Die lyrische Glanzstelle der Oper ist Dilafroses sehnsüchtiges Liebeslied:



Es ist eine der schönsten Romanzen, die je geschrieben wurden. Das ist in Wahrheit „ein Quell über Ananasfrüchten dahinfliessend, vom Sänger in köstlicher Schale aufgefangen".

Eine Arie Foresters fällt dagegen ab. Sie ist sentimental und melodisch uninteressant. Entschädigt werden wir dafür im Finale. Hier tritt der Humor wieder in seine Rechte. Bäbu bereitet geschäftig ein Fest. Während die andern sich belustigen, will er Dilafrosen nahen. Ein reiches Ballet erhöht die Festesfreude und ein Wahrsager, der dem Bäbu prophezeit:



erhält den stürmischen Beifall der Gäste.

Der Schluss des Aktes bedarf einer Kürzung, er scheint in der ursprünglichen Form die Stimmung etwas zu verflauen.

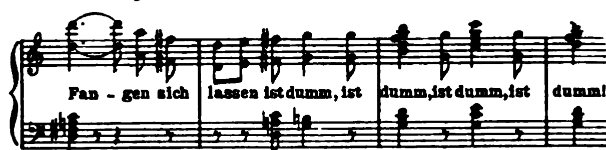
Der zweite Aufzug bringt mit einer Traumscene, in welcher Dilafrose ihren lang ersehnten Geliebten belauscht, ein hochpoetisches Stück. Das Mädchen beschwört die Traumgeister durch Zauberzeichen und holden Gesang:



Dem stürmischen Erkennungsduett folgt in wirksamem Gegensatz ein einfaches Kinderliedchen, das Dilafrosa ihrem Knaben singt, als sie Forester verlassen. Das Idyll wird jäh unterbrochen. Vermummte Diener des Bäbu dringen herein, und entführen die Wehrlose in einer grotesken Scene. Wir sehen dann wieder Bäbus Palast. Er lässt sichs wohl sein. Während ihn seine Diener als Muster aller Tugend feiern:



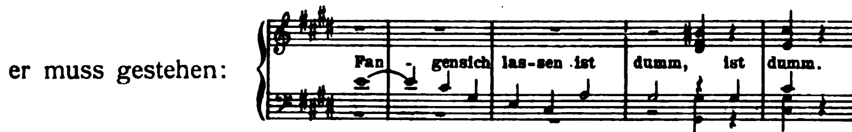
und während der alte fromme Gosaïn das Lob der Armuth singt, schmaust der Heuchler an wohlbesetzter Tafel. Dann putzt er sich fein, und sein Uebermuth sprudelt schliesslich in dem Liede aus „von dem Dummen, der immer zur Strafe gebracht wird." Sein Motto heisst:



Bäbus gute Laune wird durch Forester, der ihn im eignen Hause höchst despektirlich behandelt, nur wenig getrübt. Hofft er doch sicher an dem stolzen Christen Rache zu nehmen, indem er Dilafrose entehrt, die er schon in seiner Macht weiss. So klingt denn der Akt mit einem Triumphgesang des Spitzbuben aus. Der letzte Aufzug bringt unter anderem einen ergötzlichen parodirenden Fakirchor und die Scene, in welcher Bäbu noch berauscht vom reichlichen Weingenuss bei der Tafel sich Dilafrosens zu bemächtigen sucht. Sie weicht ihm in graziösem Tempo aus:



Die Melodie kennen wir schon aus „Schön Ella“. Bäbus Versuche, die Tanzende zu fangen, sind natürlich vergeblich; der Bär tappt ungeschickt dem Falter nach. Erschöpft fällt der Dickwanst bald auf den Divan und schläft, noch immer die Tanzmelodie lallend, endlich schnarchend ein. Dilafrose, von seinen Zudringlichkeiten erlöst, gedenkt in schwärmerischem Gesange des Geliebten. Sie will zu ihm fliehen, aber die Thüren sind verschlossen. Da hört sie ihren Namen rufen. Forester und ihr Vater kommen, sie zu suchen und Bäbu zu fassen, dessen Schandthaten entdeckt sind. Man rüttelt den Trunkenen auf, der in der Erinnerung an seinen süssen Minnetraum Ali für Dilafrose hält und seinen Todfeind zärtlich küsst. Gross ist nun Bäbus Entsetzen als er die Wirklichkeit gewahrt. Alle seine Kreaturen haben ihn verlassen, und er muss gestehen:



Ob diese köstliche Partitur durch geeignete Striche noch wirksamer gestaltet werden kann, ob es möglich ist die Handlung zu vereinfachen, das zu erproben ist Sache eines Bearbeiters. Auch in ihrer jetzigen Gestalt scheint die Oper noch lebensfähig. Marschners Humor hat in ihr seinen ungetrübtesten Ausdruck gefunden. Ein Versuch sie wieder aufzuführen, würde sich wohl lohnen. Marschners Zeit erkannte den Werth des Werkes. Es hiess: er habe damit wiedergewonnen, was der Aetna verschlang. Für einen tüchtigen Buffo ist der Bäbu eine Glanzrolle, und eine anmuthige Sängerin mit biegsamer — etwas dunkler — Stimme kann mit der Partie der Dilafrose Staat machen.

Zwischen der Premiere „des Bäbu“ und der Vollendung von Marschners nächster Oper liegt ein Zeitraum von sechs Jahren. Es erschienen aber inzwischen 30 Werke der verschiedensten Art: 20 Liederhefte, viele Männerchöre, Kammermusik, ein „Festspiel zur Vermählungsfeier des Kronprinzen“ u. a. Es hiess bei Marschner auch: nulla dies sine linea, der Tag, an dem nicht ein bestimmtes Quantum komponirt war, schien ihm verloren.

Im Herbst 1844 dürfte Marschner die Partitur der grossen Oper „Adolf von Nassau“ beendet haben. Der Text stammte von Heribert Rau. In Dresden fand am 5. Januar 1845 die Premiere statt; anfangs Februar wurde das Werk in Hamburg und im Laufe des Jahres noch in Breslau versucht. In

Dresden und Hamburg, wo Marschner dirigirte, hatte es scheinbaren Erfolg. Allein das Publikum applaudirte dem Schöpfer der populären Opern, nicht dem der neuen. „Adolf von Nassau“ ist ein noch schwächlicheres Produkt als „Das Schloss am Aetna“. Der Text ist unmöglich. Marschners Klage, dass die deutschen Dichter keine Opernbücher schreiben könnten, scheint in Anbetracht dieser dramatischen Naivität nur zu berechtigt. Merkwürdig aber ist, dass sich ein Mann von der Bühnenerfahrung Marschners entschloss, ein derartiges Libretto zu komponiren. Der kaiserliche Held ist ein Muster aller Tugenden und begeht die grössten Dummheiten nur aus Edelmuth. Sein Feind, der Bischof Gerhard von Mainz, ist dagegen ein Abschaum aller Bosheit. Er ist der grimmigste Bühnenbösewicht, der sich denken lässt. Manches aus der Oper berührt direkt wie eine Karikatur auf Marschners früheres Schaffen. Die Recitative und zwei Romanzen sind das Beste aus der Musik, in welcher der Tanzrhythmus nach schlechtester italienischer Manier dominiert. Die Heldin Imogena aber darf als Vorgängerin Selicas gelten, sie stirbt an dem Duft einer vergifteten Rose.

Auf „Adolf von Nassau“ liess Marschner noch „Austin“ und „Hiarne“ folgen. Wie bei jeder vorangegangenen Oper glaubte er immer wieder, nun erst sein Bestes gegeben zu haben. Aber der Künstler sollte die stolze Höhe nicht mehr gewinnen, auf die er sich mit „Hans Heiling“ geschwungen. Im November 1851 begann man in Hannover mit den Proben zum „Austin“, der am 25. Januar 1852 in Scene ging. Der Text soll von Marschners Gattin Marianne stammen, die allerdings auch ein wenig dichtete. Er zeigt ein komplizirtes Durcheinander von Intriguen. An Stelle der vergifteten Rose haben wir eine vergiftete Flöte. Die Oper wäre des Textes wegen unbrauchbar, auch wenn die Musik die Trefflichkeit besässe, die ihr manche nachsagen. Fand „Austin“ über Hannover hinaus keine Verbreitung, so wurde die 1858 vollendete Oper „Hiarne“ zu Marschners Lebzeiten überhaupt nicht aufgeführt. Versuche, die J. Lachner in Frankfurt (1863) und Levi in München (1883) machten, vermochten das Werk nicht zum Leben zu erwecken.[46]) Auch hier ist der Text (von W. Grothe) unbrauchbar. Das Maschinenmässig-Ueberraschende tritt darin an Stelle des Symbolisch-Wunderbaren“. Es ist eine Zirkus-Romantik, zu der Marschner hier gelangt ist. Mehr Glück machten zwei kleinere Arbeiten, die Musik zu Rodenbergs „Waldmüllers Margareth“ (1855) und zum „Goldschmied von Ulm“ von Mosenthal (1856). Viel Schönes enthalten nach dem Urtheil von Kennern besonders die Chöre der „Margareth“. Zu retten ist wohl auch aus diesen Werken nichts für uns. „Vampyr“, „Templer“, „Heiling“, „Bäbu“, das sind Marschners Grossthaten auf dem Gebiete der Oper. Ihnen verdankt er seinen dauernden, historischen Ruhm. Im Repertoire unserer Opern-Theater finden wir regelmässig den „Hans Heiling“; „Templer und Jüdin“ und „Vampyr“ sind seltener geworden. Aber es scheint nicht ausgeschlossen, dass ihnen die Gunst des Publikums wieder in höherem Grade zu Theil wird. Wie dankbar aber müsste dieses Publikum, das sich in Ermangelung von Besserem über die abgestandensten Operetten zu amusiren vorgiebt, für die geistvolle Musik des „Bäbu“ sein, wenn sich eine bühnenkundige Hand daran machte, dieses Schmuckstück der Komischen Oper von allen überflüssigen Zuthaten zu befreien.

Mit Marschners schwächeren dramatischen Arbeiten hat die Mitwelt zugleich fast sämmtliche übrigen Schöpfungen des rastlosen Künstlers vergessen.

Ein paar Männerchöre singt man noch — der Pianist, der Konzertsänger hat Marschner nicht in seinem Repertoire. Des Künstlers Streben, es als Lyriker oder Instrumentalkomponist den Besten gleich zu thun, war vergeblich. Er schrieb diese kleineren und kleinsten Werke auch zu schnell und flüchtig, als dass jedes einzelne bedeutsam werden konnte. Es waren Bagatellen, die der Dramatiker nebenbei leicht aufs Papier warf, ohne erst zu prüfen, ob jede neue Zeile auch wirklich etwas Neues waie. Aber sein grosses, eigenartiges Talent verleugnet sich nicht immer. Neben der Oper hat Marschner das einstimmige Lied am liebsten kultivirt.[47]) Er hat einige siebzig Hefte mit weit über 300 Gesängen veröffentlicht.

In der Literatur war Marschner sehr belesen, und die Gallerie seiner Lieblingsdichter ist daher recht umfangreich und eigenartig in ihrer Zusammenstellung. Bodenstedt, Rellstab, Gerhard, Rodenberg, Herlosssohn, welche er auch persönlich kannte, gaben neben W. v. Müller, Stieglitz, Burns, Geibel und Hoffmann v. Fallersleben die meiste Anregung. Goethe, Heine, Eichendorff, Lenau, Rückert stehen in zweiter Reihe. Einige Texte stammen wohl von Marschner selbst, auch seine Gattin Marianne und sein Sohn August steuerten bei. Marschner war nicht wählerisch. Er komponirte ganz dem Impulse des Augenblickes folgend, was ihm grade gefiel. Seine Lieder sind weniger anspruchsvoll, als die eines Schubert, Schumann oder Franz. Er blieb, wie Weber, auf volksthümlichem Boden. Sein Lied hatte eine ins Ohr fallende Melodie, die Begleitung trat zurück. Sie entbehrt charackteristischer Züge nicht, aber den Reichthum der Tonmalereien, die Mannigfaltigkeit der Klavierfiguren, welche wir bei andern Lyrikern finden, suchen wir vergebens. In Liedern wie „Aufenthalt", „Harfner", „Ueberm Garten durch die Lüfte", „Im Herbst" u. a. muss Marschner hinter den Meistern, welche dieselben Texte bearbeiteten, zurückstehen. Nur einige einfache „Müllerlieder', liessen sich auch neben denjenigen Schuberts hören. Marschners ureigenes Gebiet war das volksthümliche Lied. Es war meist heiteren Inhaltes, getreu der Lebensregel, die der Künstler sich in seiner frohesten Zeit gestellt:



Jugendbild von Julius Rodenberg.

„Dieses dreie dünkt mir gut:
Liebe, Lieder, frischer Muth!"

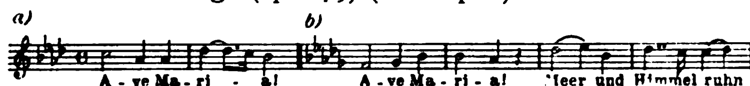
War auch unter diesen anspruchslosen Weisen so manche „ein Hauch verweht im Wind"; was er in guter Stunde sang, das weckt noch heut freudigen Widerhall.

„Das Lied eines fahrenden Schülers“ (op. 184), „Die Bäume grünen überall“ (op. 155), „Der Abendschein“ und „Frühlingsgruss“ (op. 61), „Der Prager Musikant“ (op. 73), „Einkehr“ (op. 168), „Heimkehr“ (op. 133), „Serenade“ (op. 51), „Wach auf“ (op. 173), „Weils nun einmal nicht anders ist“ und „Wandern“ (op. 162), „Das Liederheft vom Rhein“ (op. 187), — das sind in bunter Reihe einige der schönsten aus den „Wander-, Wein- und Liebesliedern“. Sie singen sich von selbst. Etwas derber ist der Ton im „Betrogenen Teufel“ (op. 87), und im „Gestörten Glück“ (op. 82). Doch auch ernstere Weisen fand der Sänger in einigen prächtigen, einfachen Liedern: „Ich weiss zwei Blümlein stehen“ (op. 191), „O du meine liebe Taube“ (op. 162), und „Die Trennung“, — sind schlichte und ergreifende Tonpoesien!

Für die dem Volksthümlichen nahe stehende Ballade hat Marschner wiederholt den rechten Ton getroffen. Die geisterhafte „Monduhr“ (op. 102):



Uhlands „Rache“, Goethes „König von Thule“, Kopischs „Bischof Willigis“ (op. 160) sind ächte Balladen. Sie stehen ihrem Stile nach auf der Grenze zwischen dem volksthümlichen und dem „Konzertliede“. Eben dahin gehören zwei Gesänge religiösen Inhaltes: das „Ave Maria“ (op. 115) (s. Beisp. *a*): und die „Abendfeier in Venedig“ (op. 179) (s. Beisp. *b*):



Unter den grösser angelegten durchkomponirten Gesängen Marschners finden sich die meisten Nieten, doch ist Bedeutendes auch hier vorhanden, wie die wilde, grandiose Naturschilderung, „Siehst du das Meer“ (op. 177) beweist:



Ein Lebensbild voller Tragik giebt das hochdramatische Lied „Verloren“ (op. 123):



Die einst gepriesenen „orientalischen Lieder“, deren Marschner eine grosse Zahl schrieb, sind meist schon verblasst. „Jossufs Lied“, „Zuleika“ (op. 169), „So nah, so fern“ (op. 140), sind welke Rosen.

Den einstimmigen Liedern Marschners reiht sich eine grosse Zahl mehrstimmiger Gesänge an. Zwei Hefte Duetten (op. 154 und 157) sind unbedeutend, die dreistimmige Burleske „Epiphaniasfest“ dagegen ganz niedlich. Wichtig sind Marschners vierstimmige Kompositionen für Männerchor.

Sein Preislied des Gesanges: „Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder“, sein kerniges Vaterlandslied „Wir wollen deutsch und einig sein“, seine kraftvollen Soldatenlieder (op. 172), die tief empfundenen erotischen Gesänge: „Serenade“ (op. 46), „Ständchen“ (op. 52), „Wiederkehr“ (op. 172) sind klassisch. Weder Weber noch Mendelssohn haben schöneres geschrieben. Eines aber hat Marschner vor diesen Meistern sogar voraus: seinen Humor. Der Komponist, der den biedern Blunt, den genialen Tuck schuf, sang auch seinen Bundesbrüdern vom „Tunnel an der Pleisse“ manch' schönes Zechlied. Marschners Trinklieder sind die feucht-fröhlichsten, die je geschrieben wurden. Sie sind nicht am Schreibtisch ausgeklügelt, sondern Geschenke der heiteren Geister selbst.

Die „Tunnellieder“ im engeren Sinne — u. a. „Tunnelfestlied“, „Sängers Gruss“, „Freude“ (op. 46), das köstliche „Testament“ (op. 93) — stehen hier voran. Ihre Texte schuf zumeist die literarische Seele des Tunnels, Herlosssohn. Aber auch bei „Hänschen ohne Sorge“ (op. 51), „Trinkers Erfahrung“, der „Fünften Fakultät“ (op. 139) oder „Im Weinhaus“ (op. 172) muss sich's gut zechen. Manchmal findet sich unter der Maske eines harmlosen Trinkliedes eine bösartige politische Anspielung, wie in Rückerts „Wahrheit und Wein“ (op. 139), im „Stöpselzieher“ oder im „Knüppel aus dem Sack“ aus den unpolitischen Liedern von Fallersleben (op. 108). Die böse Pointe ist mit treffendem musikalischem Witze noch spitziger gemacht.

Im allgemeinen ist jedoch der Humor gutmüthiger Art. Eine behagliche Daseinsfreude spricht aus diesen Chorliedern. Schwachherzige Sentimentalität kennt Marschner ebenso wenig, als jene unfeine zotenhafte Manier. Was er singt, ist wohl manchmal derb, übermüthig, etwa wie das „Lied des Kutschers“ (op. 194), die karikirende „Liebeserklärung eines Schneidergesellen“, aber er ist stets urwüchsig und gesund.

Man müsste sich wundern, dass diese in ihrer Art mustergültigen Chöre von den heutigen Männergesangvereinen fast ganz ignorirt werden, wäre nicht bekannt, dass sich dieselben der eigentlichen und einzigen Bestimmung der Kunstgattung vielfach entfremdet haben. Die degenerirte „Liedertafel“ kann gesunde Kost, wie sie Marschner bietet, nicht mehr vertragen, und die grossen leistungsfähigen Chöre sind Konzertvereine geworden. Marschner ist ihnen zu einfach und leicht. Sie können mit seinen Chören nicht renommiren. Er war der naiven Ansicht, dass alles, was für Gesang geschrieben war, auch sangbar sein müsse. Ausgeklügelte Dinge, raffinirte Schwierigkeiten, wie sie moderne Favorit-Komponisten der Männergesangvereine bieten, giebt es bei ihm nicht. Er dachte nicht an ein Konzertpublikum, sondern an das Volk. Dieser Bestimmung gemäss ist auch der Satz durchsichtig und leicht; mitunter allerdings nicht ganz streng. Die Vierstimmigkeit geht nicht selten in die Dreistimmigkeit über.

Den Männerchören anzureihen sind ein „Vater Unser“ (op. 75) und der umfangreiche, aber nicht sehr tiefe XV. Psalm. Ein Heft 6 stimmiger Gesänge — den Männerstimmen sind noch zwei Soprane beigefügt — wurde als Spende für besonders festliche Gelegenheiten der Berliner Tafel gewidmet.[48])

Alle diese Chöre sind a capella. Selbstständige Chorwerke mit Begleitung sind nicht im Druck erschienen, Eine Messe wurde gelegentlich in Leipzig aufgeführt und verschwand wieder. Doch finden wir einen begleiteten Chor in den „Klängen aus dem Osten“ (op. 109). In dieser eigenartigen Komposition, welche in losem Zusammenhang Instrumental- und Vokalnummern für Soli und Chor enthält, gedachte Marschner eine neue Form der Konzertmusik zu schaffen. Sie sollte gewissermassen einen kleinen Konzertabend darstellen, an welchem Kompositionen der verschiedensten Art, von einem Meister gebracht würden. Die Buntheit der Konzertprogramme sollte dadurch eingeschränkt werden. Die von Schumann einst gerühmten Vorzüge der „Klänge aus dem Osten“ erkennen wir heut jedoch nicht mehr. Sie sind antiquirt.

Es verbleiben uns somit als Ausbeute aus Marschners Vokal-Kompositionen eine grosse Anzahl seiner trefflichen populären Lieder, einige grössere einstimmige Gesänge und die Mehrzahl seiner klassischen Männerchöre.

Fast noch weniger bekannt als seine vokalen, sind seine instrumentalen Schöpfungen. Für Orchester schrieb er wenig: eine Fest-Ouvertüre über „Heil Dir im Siegerkranz“ und eine — nicht im Druck erschienene — Sinfonie. Ueber Marschners zahlreiche Klavierkompositionen etwa bis zur Zeit des „Vampyr“ ist bereits gesprochen. Von den kleineren Werken aus späterer Zeit sind noch die Charakterstücke (op. 105) und „Die Keifende“ aus op. 181 spielbar. Das meiste ist schwach. In den Jahren, da der Künstler auf die Thätigkeit als Virtuose und Lehrer verzichtete, werden auch die Solostücke für Klavier seltener. Er wandte sich aber in der hannöverschen Zeit mehr der Kammermusik zu, die er früher schon gelegentlich streifte. Im ganzen schrieb er: drei Duos für Klavier, Violine und Cello (op. 147, 174, 193), die Klavier-Trios op. 27, 111, 121, 135, 138, 148, 167, die Klavierquartette op. 36 und 154, denen sich noch die Scherzi op. 50, für Piano Violine und Cello und die Impromptus op. 159, für Klavier und Violine (Cello) anschliessen. Ueber die Sonaten ist bereits gesprochen. Die Impromptus op. 159 sind matt, ebenso das erste Duo. Das zweite hat ein nettes, an Mendelssohn erinnerndes Scherzo. Humorvoll ist das letzte (op. 193), das durch einige Striche noch konzertfähig zu machen wäre. Der zweite Satz ist entzückend:



Die Quartette können wir übergehen; aber an den Trios zwingt uns manches stehen zu bleiben. Scheiden wir das erste (op. 27) als Jugendarbeit aus, so überrascht uns das frische zweite (op. 111 g moll) und noch mehr das letzte in F dur, ein freunliches, schönes Werk, gleichmässig in allen Sätzen:





Es ist eine Komposition, die verdient, gespielt zu werden. Auch die Scherzi op. 150 sind ein Produkt heitrer Laune. Die übrigen Trios bieten wohl manche Oase, in der man gern verweilte, aber die dürren Strecken zwischen ihnen sind zu lang. Die Ideen sind überall schön, allein die Durcharbeitung — durch den liedartigen Charakter der Themen erschwert — ist oft zu dürftig und flüchtig. Mehr als einmal denkt man an Schumanns Wort von den „goldenen Früchten in irdener Schale". Im Ganzen ist so die Ausbeute auf instrumentalem Gebiet geringer, als die auf vokalem. Aber in den besten Sonaten und Kammermusikwerken ist doch für den, der gern eine einsame Blume auf unbetretenem Pfade pflückt, des Schönen und Eigenartigen so Manches zu finden. Auch in diesen Schöpfungen klingt noch der Zauberton der Romantik. Neckische Geister huschen vorüber und treiben ein lustiges Spiel, im goldnen Abendstrahl weben und leben sie und im Silberlicht des Mondes. Aber auch düstre, ernste Schatten streben auf mit wilden klagenden Stimmen, und zuweilen ist es, als schauten wir in Heilings blasses, trauriges Antlitz.





Leben in Hannover. — Marschners Persönlichkeit. — Verhältniss zur Intendanz. — Der Künstler und seine Kunstgenossen. — Familiensorgen. — „Späte Liebe.“ — Marschners Tod.

Es ist bei vielen Biographen üblich, die Werke eines Künstlers aus seinem Lebensgange zu erklären. Bei Marschner ist ein direkter Einfluss bestimmter Ereignisse nicht nachweisbar. Wir können nur annehmen, dass er der Nachwelt eine grössere Zahl vollendeter Werke hinterlassen hätte, wenn er nicht gezwungen worden wäre, seine beste Kraft einem Amte zu widmen, das auf die Dauer die Spannkraft seines Geistes lähmen musste. Wir wissen, weshalb der Künstler das Kapellmeisteramt in Hannover annahm, aber auch, dass es ihm gewisse Enttäuschungen brachte. Es wäre jedoch unrichtig, wenn wir seine Stellung in Hannover lediglich als eine Quelle von Verdriesslichkeit schon von Anfang an betrachten wollten. Musste er sich auch im Theaterdienst und bei den langwierigen Verhandlungen mit seiner Intendanz oft genug mit gutem Humor über vieles weghelfen, so entschädigte ihn doch auch manches. Beim Publikum erfreute sich der Komponist der schmeichelhaftesten Popularität. Man war stolz auf ihn, und wenn er durch die Strassen ging, so zeigte die Mutter ihren Kindern den berühmten Mann. Julius Rodenberg[19]) schildert in seinen Erinnerungen, wie er als Knabe dem auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Meister zum ersten Mal begegnete. Er war ein Herr von gedrungener Statur und einem sehr feinen Tuchrock, über dessen Kragen das braune rundgeschnittene Haar sich leicht umbog. Er ging, die Arme hinter dem Rücken gekreuzt, mit einem behäbigen, sich wiegenden Gang: Das ist Heinrich Marschner“, flüsterte die Mutter dem Knaben zu. Die Abende aber, an denen Marschners Opern aufgeführt wurden, waren Festtage für das kunstsinnige Publikum.

„Das Haus war in allen Rängen bis zur Gallerie hinauf Kopf an Kopf besetzt — Marschner stand am Dirigentenpult, das Zeichen zum Beginn erwartend, dem Publikum zugewandt.... Ein wohlgenährtes Gesicht, über dem die Lebensfreude, die Heiterkeit, die Jovialität, die Sicherheit des Erfolges ausgebreitet lagen, eine hohe, breite Stirn, solch eine die gemacht schien, den Lorbeer zu tragen, kleine, graublaue Augen, die von Geist leuchteten und ein feiner, leicht

zum Spott verzogener Mund, um den ein sieghaftes Lächeln spielte, — auf der Unterlippe rechts die Spur einer Schmarre, die vielleicht aus seiner Studentenzeit stammte. Das erste Glockenzeichen wird gegeben, er griff den Taktstock und ein Beifallssturm brach aus, in dem man immer und immer wieder tausendstimmig den Namen „Marschner", „Marschner" hörte, bis endlich die Ouvertüre beginnen konnte. Ja damals gab es in Hannover keinen zweiten neben ihm, und wenn sein „Du stolzes England, freue Dich!" erklang, so würde nicht viel gefehlt haben, und das ganze Haus hätte mitgesungen."

Des Künstlers Häuslichkeit, in der Marianne als guter Geist schaltete, war behaglich mit vornehmem Geschmack eingerichtet.

„Zahlreiche Porträts berühmter Zeitgenossen mil ihren eigenhändigen Unterschriften hingen an den Wänden und hier und dort ein Kranz mit langen Bändern, unter einem derselben die Marmorbüste Marschners . . . Hochgebildet, ungemein belesen und von schlagfertigem Witze war er ein vortrefflicher Gesellschafter. Er liebte Geselligkeit und eine wohlbesetzte Tafel. Dann leuchtete sein Humor, dann strömten ihm aus unerschöpllicher Fülle die guten Geschichten und Anekdoten, in deren Erzählen er ein ebensolcher Meister war, wie in seiner Kunst . . . Alles in Allem nicht nur eine bedeutende, sondern auch höchst sympatische Persönlichkeit, die das Herz des Besuchers schnell gewann, vor der die Schranken schnell fielen, welche die Berühmtheit dem ungezwungenen Verkehr mit den Grossen der Kunst so gern zieht . . . Marianne, die der Bühne längst entsagt hatte, trug den künstlerischen Geist in ihren Haushalt, den sie mit der Sorgsamkeit einer geborenen Hausfrau versah. Sie war noch immer schön, von feiner, zierlicher Gestalt, mit anmuthigem Gesicht, leuchtenden Augen und jugendlicher Lebendigkeit. Unter den Kindern zeichnete sich der schönen Mutter schönre Tochter Toni aus."



Zur Führung dieser behaglichen Häuslichkeit, wie sie der Künstler liebte und beanspruchen durfte, reichte sein Kapellmeistergehalt nicht aus, zumal Marschner ausser seiner zahlreichen Familie noch seine Eltern und seine Schwiegermutter, im ganzen vierzehn Personen, zu erhalten hatte. Dass ihm selbst seine erfolgreichen Opern nicht viel brachten, wissen wir. Aus vielen Städten hatte er überhaupt kein Honorar erhalten.[50]) Seine Ersparnisse waren aufgezehrt. So befand er sich im Jahre 1842 in drückenden Verlegenheiten, die ihn zu einer Eingabe an den König veranlassten. Marschner wies darauf hin, dass er von allen Hof-Kapellmeistern Deutschlands, der am geringsten besoldete sei und bat um eine Erhöhung seiner Bezüge auf 2000 Thaler. Man bewilligte ihn gnädigst 1600, und Marschner gab sich zufrieden, „um den Anschein der Ungenügsamkeit und Unbescheidenheit zu vermeiden." Er hoffte noch immer, man würde ihn von selbst besser besolden.

Allein als nach zwei Jahren neuer Arbeit und vergeblichen Wartens nichts erfolgte, „das Sorgen und Kümmern aber kein Ende nahm und seine geistige Kraft und Freiheit zu untergraben drohte," so entschloss er sich, die Intendanz unterm 10. Juni 1844 „ebenso dringend als gehorsam zu bitten, „Sr. allergnädigste Majestät in guter Stunde . . . zu bewegen," sein Gehalt auf 2000 Thr. zu erhöhen, ihm einen Ferienurlaub von zwei Monaten zu bewilligen, und seine kündbare Stellung in eine lebenslängliche zu verwandeln. Marschners Eingabe machte offenbar der vorgesetzten Intendanz viel Kopfzerbrechen. Man wollte

sich am wenigsten zu einem lebenslänglichen Kontrakt mit ihm verstehen, weil er möglicherweise einmal als dienstunfähig der Kasse hätte zur Last fallen können! Man rieth hin und her, und es geschah — nichts. Marschner erneuerte sein Gesuch am 12. August 1844 und wies besonders darauf hin: dass Meyerbeer über 3000 Thaler bezöge und nichts dafür thue, ebenso Mendelssohn; Spohr habe 2400, Liedpaintner, Reissiger und Wagner je 2000. Der Erfolg all dieser Schreibereien war der, dass „dem Supplikanten“, da der Etat eine Gehaltserhöhung nicht zuliesse, eine „extra ordinäre Gratifikation von 40 Louisd'or als Zeichen allerhöchster Anerkennung bewilligt, und nach fünfundzwanzigjährigem Dienst eine Pension von 400 Thalern in Aussicht gestellt wurde.“ Marschner dankte dem Intendanten für „das bewiesene Wohlwollen“, allein es begann ihm „vor der Theaterwirthschaft zu grauen“. Sich in einer anderen Stadt eine neue Stellung zu gründen, fühlte er sich nicht mehr jung genug. So blieb er in Hannover. Es beginnen bald die Jahre, in denen trübe Tage Marschner, den „Fröhlichsten der Frohen, oft zum Traurigsten der Traurigen“ machten. Es bedrückte ihn vieles. In seiner Familie kehrte Krankheit und Tod ein[50]), und seine eigene Gesundheit wurde vorübergehend durch ein rheumatisches Leiden erschüttert, das seine Thatkraft schwächte. Hinzu kamen die künstlerischen Misserfolge der letzten Opern. Nach dem „Hans Heiling“ hatte ausserhalb Hannovers nichts mehr nachhaltigen Erfolg gefunden. Die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt wandte sich anderen Erscheinungen zu. So hatte Marschner das bittere Gefühl, ein Komponist von gestern geworden zu sein.



Toni Marschner
(spätere Frau Hauptmann Basson).

Von einem jungen Feuerkopf, Richard Wagner, welcher mit drei Opern „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuser“ Aufsehen erregt hatte, erzählte man bereits wunderbare Dinge. Er sollte eine ganz neue Musik planen. Die Zeitungen brachten „monatelange“ Berichte über seine Werke. Der Held des Tages aber war Meyerbeer. Er hatte sich mit „Robert der Teufel“, „Hugenotten“, „Prophet“ die Welt erobert. Marschner schob diese Erfolge auf den schlechten Geschmack des Publikums und Parteilichkeit der Presse. Seine Verbitterung wuchs mit den Jahren und den eigenen Misserfolgen. Es gab Zeiten, da er mit Gott und der Welt unzufrieden war, und von allen Lebenden höchstens ein Reissiger, Charles Meyer oder Dreyschok etwas vor ihm galten. In manchen Fällen war Marschners Groll gegen Kollegen nicht unberechtigt. Dass er Spontinis Freund nicht war, wird man ihm nicht verübeln.

Wenn auch nicht alles für baare Münze zu nehmen ist, was der Theaterklatsch dem vielbeneideten Generalmusikdirektor nachsagte, so hatte er doch Marschner gegenüber genug auf dem Kerbholz. Es ist durch Devrient be-

beglaubigt, dass er diesem Sänger die Darstellung Marschner'scher Rollen als stimmmörderisch zu verleiden suchte. — Eine an Wahnsinn grenzende Selbstüberhebung lag aber Spontinis Absicht zu Grunde, den erfolgreichen Templer allmählich vom Berliner Repertoire verschwinden zu lassen, und das dramatisch so wirksame Motiv des Gottesgerichtes für „Agnes von Hohenstaufen" zu adoptiren. Auf Devrients Einwand, es sei doch gar kein Platz dafür in der Oper, antwortete der Maestro naiv: „Der wird sich finden". Die Musik zum Templer selbst fand Spontini gut, meinte aber, es müsse heissen: „Musik von Spontini, arrangirt von Marschner". Es wird endlich versichert, dass der Generalmusikdirektor durch allerlei „Kabalen" die Premiere des „Heiling" in Berlin zu verhindern oder mindestens zu verzögern suchte. Schon 1831 klagte Marschner mit Recht:

„Das ist der allgemeine Fluch deutscher Komponisten, dass Vaterland und Regierung nichts für sie thun, und sie gezwungen sind, nach mit Frohndiensten überhäuften Anstellungen zu greifen, um ihr Dasein zu fristen. Gebäre Deutschland auch 10 Spontinis, nicht einer würde einen König von Preussen finden . . . Es scheint, als sässe zu Berlin eine heimliche Musikfehme zu Stuhle, die was ihr Noth zu thun scheint, über Gerechte und Ungerechte streng Gericht hält. Ich bin nur froh, dass ich weit vom Schuss bin, denn das in contumaciam verurtheilen thut eigentlich einem ehrlichen Kerl nicht weh . . . Nicht unterdrücken aber will und kann ich die Rührung über Spontinis Wohlthaten . . . Gott lohn es ihm."

Mit bittrem Spotte bemerkt der Künstler ein andermal, als das Gerücht ging, dass Zelters Stelle in Berlin frei würde:

„Da melde ich mich sogleich als Nachfolger, aber natürlich als Marschnero oder Margnerio, denn als deutscher M. (man kann auch „Michel" lesen) würde ich da wohl zu nichts als einer Unterleutnantsstelle kommen."[52])

Ebenso wenig wie von Spontini wollte Marschner von den übrigen Italienern wissen. Bellini und der junge Verdi waren ihm, dem „deutschen Komponisten" unsympathisch. Nur hatte er für die Grössen Deutschlands auch nicht viel übrig.

Einige Zeit glaubte Marschner Aussichten zu haben, Nachfolger Spontinis in Berlin zu werden. Meyerbeer wurde ihm vorgezogen. Der Zufall führte beide kurz nach der Entscheidung zusammen. Meyerbeer, der feinere, gewandtere Salonmann, sagte, um die Beiden peinliche Situation zu enden: „Wir wollen gute Freunde bleiben, lieber Marschner, und die alten Geschichten vergessen." „O, ich war Ihnen ja garnicht böse, entgegnete dieser; zudem haben Sie mich ja in Paris ganz artig behandelt." — „Wieso?" fragte der erstaunte Meyerbeer. „Nun, Sie haben mich in ihren neuen Opern eben recht fleissig angeführt." Diese Antwort nach Spontinischem Muster war noch recht höflich. Marschner machte seinen Anschauungen über anerkannte Musikgrössen gelegentich in weit kräftigerer Weise Luft. Wohl das Bösartigste findet sich in einem durch Mendelssohns Tod veranlassten Brief an Hofmeister vom 20. Dez. 1847. Marschner hatte mit Mendelssohn zeitweilig in freundschaftlichem Briefwechsel gestanden. Sie kannten sich persönlich, und der liebenswürdige Mendelssohn hatte einige Werke Marschners dem Publikum vermittelt. Nun schrieb dieser:

Mendelssohns Tod hat mich tief erschüttert, denn für seine Kunstrichtung ist und bleibt er ein Verlust. Wird auch jetzt von seinen Hinterlassenen und Freunden ebenso wie vorher etwas mehr Lärm gemacht, als grade nöthig ist, so ist doch ein solches „mehr" einer gebildeten Nation ehrenvoller, als das Gegentheil, worin sich die Deutschen zumal auszuzeichnen pflegen. Darum hege ich auch gegen sein stets genossenes hohes Glück nicht den geringsten Neid, weil es mir zum grössten Theil wenigstens verdient scheint, und weil er eine so seltene

— Erscheinung — für mich besonders etwas rührendes hatte. De mortuis nil nisi bene. Bedenkst Du aber sein Herkommen und den Eifer seiner Stammesgenossen, der sich heut zu Tage nicht allein in Sachen der Kunst so unleidlich manifestirt, so wird Dich das jetzige, wie das frühere Posaunen, (das bei Beethovens Tode nicht halb so stark war,) kein Wunder nehmen . . .

Das Schreiben gipfelt in dem kühnen Satze, dass die Nation überhaupt verdorben und unfähig geworden sei, das wahre Schöne zu empfinden. Diese Ueberzeugung, sowie die Antipathie gegen Meyerbeer theilte Marschner mit Richard Wagner. Sonst aber stand er dem Komponisten des „Tannhäuser" ebenso fremd gegenüber.

Es ist interessant zu wissen, dass Marschner 1829 in Leipzig von der Mutter Richard Wagners um sein Urtheil über eine Komposition ihres Sohnes gebeten wurde. Marschner gab ihr den Rath, denselben studieren zu lassen. Auch später noch blieb Marschner bei der Ansicht, dass Wagner kein guter Musiker sei. Er hielt ihn für sehr geistreich, meinte aber, sein Renommé habe er lediglich der Reklame zu verdanken.


Meyerbeer.

Unterm 9. März 1843 schon hatte Marschner bei Hofmeister angefragt, ob denn niemand die Wagner'schen Opern „Rienzi" und „Holländer" verlege, und was denn an ihnen sei; all' die Zeitungsnachrichten über ihn machten ihn etwas misstrauisch. Ein ander Mal findet er es Narrheit genug, dass Wagner seine Opern gleich in Partitur publizirte, denn er hätte sicher keine 10 Exemplare abgesetzt, seine Opern seien ausser Dresden nirgends gegeben worden und seien auch nicht ins Volk gedrungen. Als aber der Verspottete sich immer mehr Terrain eroberte, da schrieb Marschner grimmig:

„Wo liest man von dergleichen Erfolgen von mir, während Du von anderer Leute durchgefallenen Opern monatelange Abhandlungen lesen kannst, wie so etwas eigentlich noch nicht dagewesen und dagegen alles andere Quark, ja Beethoven vielleicht ein klein winziger Anfang von dem Mordskerl sei! Ach geh' mir mit all' den Zeitungen und Publikum!"

Die Literaten sind ihm nun „Scribenten, die ihre Ausruferpflicht versäumten und ihn totschwiegen." Konnte er doch, wie er einmal scherzhaft in Selbsterkenntniss sagte, „unglaublich viel Lob konsumiren". In der so verachteten Presse aber verfolgte er — obgleich er gelegentlich behauptete, überhaupt keine Journale zu lesen — jede Zeile. Er freute sich selbst über eine Notiz in einem Zittauer Lokalblatt, obgleich er wusste, dass dieselbe von guten Freunden verfasst war, und obgleich sie der „Zufall neben Anpreisungen von Sauerkraut und Schweineschlachten gerückt hatte". Er verschmähte es sogar nicht Selbstkritiken in die Presse zu lanciren.[54])

Mit Robert Schumann, der ihn in seiner Musikzeitung günstig besprach, stand Marschner dagegen leidlich. Schumann verstand es, Marschners Vorzüge zu loben und seine Schwächen liebenswürdig zu entschuldigen. Ob ihm Schumann als Komponist besonders genehm war, ist nicht anzunehmen. Mozart, Gluck, Cherubini waren die von Marschner anerkannten Meister.

Von reproduzirenden Künstlern schätzte er die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient besonders als Rebekka. Der Baritonist Genast, der erste

Vampyr, fand ebenfalls seinen Beifall. Von den Grössen der hannoverschen Oper scheint Marschner niemand näher getreten zu sein. Mit seinen Untergebenen meinte es der Künstler gut. Er bemühte sich, die soziale Lage der Musiker zu bessern, aber er war im Dienst streng und wegen seiner Neigung zu Ironie und Spott gefürchtet. Als ein Flötist eine Stelle in einer seiner Opern mit eigenen Varianten ausstattete, unterbrach er die Probe und sagte händeringend: „Nein, es ist doch unglaublich, was ich da für Unsinn geschrieben habe. Ich bitte Sie, verbessern Sie mich so“ und damit schrieb er dem Verblüfften die Stelle noch einmal in der originalen Lesart auf. Schon aus der Dresdener Zeit erzählt man Aehnliches. Die Stimme einer gastirenden Sängerin missfiel ihm, und er flehte sie an: „Um himmelswillen, Madame, singen sie leiser.“ Beleidigt schwieg die Sängerin und fragte dann mokirt: „Ist das nun leise genug?“ „Gewiss,“ antwortete Marschner schlagfertig, „ich wollte, Sie sängen den ganzen Abend so.“ Freunde erwarb sich der sarkastische Kapellmeister durch solche Complimente nicht.



Wilhelmine Schröder-Devrient.

Es lässt sich nicht leugnen, dass sich bei diesen Betrachtungen Charakterzüge ergeben, die zu einem „Idealbilde“ nicht passen. Marschner war ebensowenig ein Ideal wie viele andere Künstler. Der Glaube an die Vollkommenheit des Genies ist recht oft ein Aberglaube. Es ist zu bezweifeln, ob diese oder jene Berühmtheit wirklich so edel und gut war, als gewisse Biographen meinen. Diese exceptionellen Erscheinungen sind weder als gut noch als schlecht zu klassifiziren. Sie sind „anders“ als die übrige Menschheit und müssen daher anders beurtheilt werden.

Marschner war im Grunde ein vortrefflicher Charakter, nur betrachtete er wie jeder Künstler, die Welt von seinem Standtpunkte aus. Er konnte es nicht verstehen, dass sein Ideal nicht das der Welt sein sollte, dass es andere gleichberechtigte geben könnte. So musste er sich auch Wagner gegenüber ablehnend verhalten, dessen Vorgänger er doch, wie wir heut wissen, gewesen. Marschner glich hier dem Wanderer, der dem schnelleren Reiter zürnt, der ihn überholt. Er kennt das ferne Ziel des Dahinstürmenden nicht, er sieht nur den Staub, den die Hufe des Rosses aufwirbeln, und der ihm die gemächliche Wanderung stört. Menschlich nur zu erklärlich aber ist es, wenn der Komponist den geringeren Erfolg seiner späteren Werke, nicht deren Schwächen, sondern äussern Ursachen zuschrieb. Selbsterkenntniss ist eine Kunst, die wenige Künstler besassen. Die Musikwelt verhielt sich den späteren Opern Marschners gegenüber meist mit Recht passiv, aber sie wusste den Schöpfer des „Vampyr“, des „Templer“ und „Hans Heiling“ wohl zu schätzen. Orden und Ehrendiplome konnten Marschner zum Beweise dienen, dass man ihn in Deutschland und weit über dessen Grenzen ehrte.[54] Auch auf Kunstreisen wurde er gefeiert. Erwähnt seien hier die Gesangfeste zu Rostock, Lüneburg (1843) und Lübeck (1847).

Marschners Unzufriedenheit war indessen nur insoweit nicht ganz gerechtfertigt, als sie unbefriedigtem Ehrgeiz entsprang. Beistimmen werden wir ihm fast überall, wo er über die künstlerischen Zustände in Deutschland klagt. Das Lied von der Bevorzugung und Protektion fremder Künstler auf Kosten der

deutschen ist so alt, wie die deutsche Kunst. Unter dem Einfluss einer auch politisch erregten Zeit gewann die Missstimmung über die eines grossen Kulturvolkes unwürdigen künstlerischen Zustände bei Marschner einen ebenso hohen Grad wie — bei Wagner. Die Uebereinstimmung beider Künstler ist so gross, dass man wohl glauben könnte, der Hofkapellmeister in Dresden habe die Aussprüche seines hannöverschen Kollegen acceptirt, oder aber dieser habe seine vertraulichen Briefe aus den Schriften jenes entlehnt. Als charakteristisches Zeichen für die Grundstimmung der künstlerischen Kreise in jenen der Revo-

Handschrift Marschners aus Fr. Nic. Manskopf's musikhistorischem Museum in Frankfurt a. M.

lution vorhergehenden und folgenden Jahren ist diese Gedankenkongruenz noch zu wenig gewürdigt. Beide Künstler hofften eine Besserung der Zustände nur von einer sozialen Revolution. Als liberaler Mann — die Anschauungen des ehemaligen Zittauer Partikularisten hatten sich sehr geändert — sympathisirte Marschner von ganzer Seele mit freiheitlichen Bestrebungen. Seine praktische Betheiligung an der kämpfenden Zeit war jedoch eine noch viel harmlosere als die Wagners. Sie beschränkte sich auf die Komposition politisch anrüchiger Lieder, einer „Reveille für die sächsischen Bürgerschützen" und ähnlicher für einen Hofkapellmeister unschicklicher Texte. Seine freimüthigen Aeusserungen

aber über politische und künstlerische Zustände in Hannover und Deutschland haben schliesslich ihm selbst mehr geschadet als andern.

Schon im Jahre 1840 hatte er einmal Mendelssohn gegenüber seinem Aerger Luft gemacht.[56]) Er schrieb:

„Unser Hof ist ein sehr starker und eifriger Gott, der sich nur auf italienisch anbeten lässt. Wer nicht dafür ist, der ist wider ihn. Das Hoftheater ist der demüthigste und gehorsamste Sklave seines Willens, wofür es dem Publikum Nasenstüber und Nasenschnipper geben darf, soviel es Lust hat. Das Repertoire ist der allerhöchsten Kontrolle unterworfen, und somit ist es unmöglich, dass es durch Werke von Mozart, Beethoven, Cherubini, Spohr etc. langweilig gemacht werden könne. Rossini, Bellini, Donizetti heisst die hannöversche musikalische Dreieinigkeit, gegen die Niemand freveln darf, bei Strafe gänzlicher Ungnade. Das Publikum ist gleich Null und muss stumm sein, denn es darf bei hoher Strafe nichts als Beifall am Tag legen. — So ist die Gegenwart, und die Zukunft bietet noch schlimmere Aussichten. Kann ein deutscher Künstler dabei sich wohl fühlen? – Und nun noch die ewige Furcht vor Verrath und Ungnade! Selbst die unschuldigste politische Meinung gegen die herrschende hat Einfluss auf den Werth musikalischer Werke!“



Königliches Theater in Hannover.

Mit köstlicher Selbstironie bemerkt er am 12. März des rothen Jahres in einem Briefe an Hofmeisters Sohn, nachdem er vorher viel von „Freiheit“ geredet:

„Wie sich der Gipfel unseres Staates über jetztzeitige Ansprüche geäussert hat, werden Sie wohl gelesen haben. Er lässt uns in der Hoffnung somit alles Geschrei einzulullen — dreimal so viel musiziren als sonst, und so stehe ich an der Spitze der Bewegung, wie Bassermann an der der Bewegung. Doch Gott ist gross und wir wollen sehen, ob er auch hier gerecht sein wird.“

Aus diesen Briefen, es sind noch nicht die schärfsten wiedergegeben, können wir auf die Tonart seiner mündlichen Aeusserungen schliessen, die als Bonmots in Hannover kursirten.

Marschners Hoffnungen gingen nicht in Erfüllung. Sein Missmuth aber wurde noch genährt durch den Ausgang der Schleswig-Holsteinschen Angelegenheit. Marschner stand auf Seiten der Herzogthümer, für deren gute Sache auch sein Schwiegersohn — der Gatte der ältesten Tochter Toni — gefochten hatte. Man erzählte sich damals in Hannover ein böses Wort des Künstlers über die „Wortbrüchigkeit deutscher Fürsten“. In den liberalen Kreisen der Stadt war der Hofkapellmeister grade wegen dieser seiner Freimüthigkeit beliebt. Er hatte den Muth auszusprechen, was alle dachten. Seine amtliche Stellung aber verbesserte er sich damit eben nicht. Es war der innige Wunsch hoher Kreise, den missliebigen Künstler aus seiner Stellung zu drängen. So lange der vornehme alte Graf von Platen sein Vorgesetzter war, hatte Marschner nichts

zu fürchten. Allein im Jahre 1852 trat der Orchesterchef nach langer Thätigkeit von seinem Amte zurück, und sein Sohn, ein schneidiger Offizier, der während seiner Dienstzeit bei der Kavallerie genügend Musse zu intimen Studien in allen musikalischen und theatralischen Dingen gehabt zu haben schien, trat an seine Stelle. Er spielte sich sofort dem erfahrenen, gereiften Künstler gegenüber als Autorität auf, erliess, ohne diesen zu fragen oder auch nur zu unterrichten, Anordnungen und legte es von vorn herein auf einen Konflikt an. Sein Plan schien schnell in Erfüllung zu gehen. Nachdem er, ohne sich mit Marschner zu verständigen, die Angelegenheiten des Orchesters — es war in dem 1852 eröffneten neuen Hause 63 Mann stark, — geordnet, den Künstler aber mit gerechtfertigten Petitionen um Regelung seiner dienstlichen Verhältnisse abgewiesen hatte, sah sich dieser veranlasst, folgendes Schreiben an Platen zu richten.

Hochgeborener Herr Graf!

„In der langen Zeit meiner hiesigen Thätigkeit von Sr. Majestät, dem jetzt regierenden Könige, von des hochseeligen Königs Majestät und Ihres Vaters Erlaucht nur mit Zeichen hoher Zufriedenheit und Achtung beehrt, wird in neuester Zeit durch Ew. Hochgeb. Anordnungen und Massnahmen meine bisherige Stellung derart alterirt, dass ich mich leider gezwungen sehe, das von mir so lange mit Ehren behauptete Amt niederzulegen und Ew. Hochgeb. zu ersuchen, Sr. Majestät dem Könige mein aller unterthänigstes Gesuch um sofortige gnädigste Entlassung zu Füssen zu legen. Da durch den Erlass Ihrer Zirkulare, Instruktionen und sonstiger Anordnungen den Betheiligten sogar noch früher Kunde geworden ist, als mir, so nehmen Ew. Hochgeb. dieselben als definitiv unabänderlich an. Da aber auch ich dabei soweit betheiligt bin, als meine bisherige Stellung dadurch wesentlich verändert und benachtheiligt wird, so nehme ich auch das Recht des anderseitigen Kontrahenten in Anspruch, nämlich erklären zu dürfen, ob ich damit einverstanden und zufrieden bin oder nicht. Dass ich mich nicht damit einverstanden erklären kann, wird Ew. Hogeb. weder unbegreiflich, noch kaum unerwartet erscheinen. Protestationen gegen den Inhalt Ihrer schon zu Tage gelegten Entschliessungen werden aller Wahrscheinlichkeit nach zu keinen Abänderungen führen, weil das Ihr Ansehen schmälern müsste. Das meinige aber ebenfalls aufrecht zu erhalten, habe ich mich zu obigem Gesuch entschlossen. — Da ich nun durch keinerlei schriftliche Verbindlichkeiten oder Verpflichtungen gebunden unter neuen Bedingungen oder Behinderungen fortzudienen, mit den Bedingungen eines längeren Bleibens zurückgewiesen, — entschlossen bin, meine bisherige amtliche Thätigkeit zu schliessen, so werden Ew. Hochgeb. fernerhin in mir kein Hinderniss finden, Ihrer besseren und höheren Einsicht Folge geben zu können. Ich scheide ohne Groll und mit dem Bewusstsein, dem hiesigen Kgl. Institute (wahrscheinlich nicht zu seinem Nachtheile) nicht nur meine besten Jahre, sondern auch meine besten Kräfte freudig geopfert zu haben. Ja, sollte auch das schriftliche Versprechen Ihres Herrn Vaters! Erlaucht — nach 25jähriger Amtsführung einer Pension gewärtig sein zu dürfen — dadurch unwirksam werden, dass ich durch das mir innewohnende Ehrgefühl gedrängt, etwa drei Jahre früher aus Königlichen Diensten scheide, so wird der Gedanke an frühere Zeiten und der Glanz mancher anerkannt gewordener Kunstleistung mir stets eine wohlthuende Erinnerung bleiben und noch für so mancherlei trösten.

Mit grösster Hochachtung

Hannover, den 9. September 1852. Ew. Hochgeb. Dr. Marschner.

Gleichzeitig übermittelte der Künstler dem Könige sein Entlassungsgesuch, in welchem er nochmals die ihm widerfahrenen Enttäuschungen hervorhob. Auch Graf Platen reichte ein Gutachten ein. Die Frage, ob Marschner dem Theater erhalten bleiben solle, beantwortete er mit einem „entschiedenen Nein“. Er warf ihm seinerseits grossen Despotismus, Unverträglichkeit und Grobheit vor, so dass verschiedene Mitglieder ausgetreten seien. In Folge vorgerückten Alters

hätten die Fähigkeiten nachgelassen und es sei bemerkbare Untüchtigkeit an Stelle derselben getreten. Wenn Marschner bliebe, würde er bald der Kgl. Kasse zur Last fallen, da er bald pensionirt werden müsste; jetzt sei das durch geringes Opfer zu erreichen, durch Entlassung mit theilweiser Pensionirung von 3—400 Thalern (!)

Die Angelegenheit erregte begreifliches Aufsehen weit über Hannover hinaus. Das Publikum stellte sich auf die Seite des Künstlers, und die Presse bemerkte: es müsse doch schlimm um die Pflege der Kunst stehen, wenn einer der berühmtesten deutschen Komponisten in seinem Wirken der Arroganz eines Gardehauptmanns weichen müsse. Als Graf Platen empfahl, Marschner nach einer Dienstzeit von zweiundzwanzig Jahren mit dem Bettelsold von 300 Thalern zu entlassen, hatte er nicht an die öffentliche Meinung und nicht an den Gerechtigkeitssinn des Königs gedacht. Georg V., der 1852 den Thron bestiegen hatte, war im Unterschiede zu seinem Vorgänger Ernst August ein begeisterter Freund von Kunst und Künstlern. Er wusste wahres Verdienst zu schätzen. Auf seinen Befehl musste Hofrath Lex ihm über die Streitfrage Bericht erstatten, und dieser ergab, dass Platen im Unrecht, und die gegen Marschner erhobenen Vorwürfe ungerechtfertigt waren. Dem Künstler wurde glänzende Genugthuung, indem ihm der König unter Uebergehung der Intendanz direkt aus dem Ministerium folgendes Schreiben zustellen liess:

„Wir lassen es uns zum Vergnügen gereichen, Ihnen zu eröffnen, dass S. Maj. der König sich allergnädigst bewogen gefunden hat, Ihnen eine feste Anstellung als Kapellmeister zu gewähren und Ihnen in dieser Eigenschaft statt des bisher genossenen Gehaltes eine mit dem 1. dieses Monats anhebende Besoldung von jährlich 2000 Thaler beizulegen. Auch sollen . . . bei Ihrer etwaigen demnächstigen Pensionirung die bei den übrigen festangestellten Kgl. Hofdienern geltenden Grundsätze zur Anwendung gebracht werden . . . Uebrigens bemerken wir, dass der Chef des Kgl. Orchesters, Herr Kapitän und Flügeladjudant Graf v. Platen-Hallermünde, von der vorstehenden Allerhöchsten Beschlussnahme . . . in Kenntniss gesetzt ist.

Hannover 18. Oktober 1852. Ministerium des Kgl. Hauses."

Dieser Bescheid bedeutete einen Triumph über den Intendanten. Allein dieser verschmerzte die Niederlage nicht. Schon 1853 wusste er es durchzusetzen, dass dem Künstler der Kapellmeister Fischer „substituirt" wurde. — Auch sonst wurde Marschner die Freude über die nach 22 Jahren (!) endlich errungene feste Anstellung und über den Neujahr 1853 offiziell erhaltenen Hofkapellmeistertitel getrübt.

Nachdem er in seiner Familie viel schweren Kummer erlitten[51]), — er hatte im Laufe des Jahres 8 Kinder bestattet — erkrankte seine treue Marianne an einem schleichenden Brustübel, dessen gefährliche Natur die Aerzte nicht sogleich erkannten. Zu spät eilte der trostlose Gatte mit der bereits vom Tode Gezeichneten nach Berlin zu dem damals berühmten Landolfi. Die Verordnungen desselben schienen von Erfolg, da trat eine heftige Lungenentzündung hinzu und machte die aufglimmende Hoffnung zu nichte. Marianne starb am 7. Februar 1854 in Berlin. Sie wurde in Hannover bestattet. Julius Rodenberg, jener enthusiastische Schilderer Marschners aus sonnigeren Tagen, berichtet uns aus eigener Anschauung auch aus dieser trüben Zeit des Künstlers:

„Alle Heiterkeit war aus Marschners Zügen gewichen, und wenn er sprach, schien es, als ob die Thränen die Stimme erstickten. Der Gram hatte seine Wangen gefurcht und sein Haar begann zu bleichen. Manchmal blieb Marschner bei den gemeinschaftlichen traurigen Spaziergängen in Berlin vor einer Anschlagsäule stehen. Kein Theaterzettel zeigte ein Werk

von ihm an, auf keinem Konzertzettel war sein Name zu finden. Der doppelte Kummer der menschlichen und künstlerischen Vereinsamung lastete auf ihm."

Als ihn Rodenberg in Hannover aufsuchte, fand er einen gebrochenen Mann, der fast einen greisenhaften Eindruck machte:

„Noch dazu war er krank. Es war das mit einem Augenleiden verbundene Fieber, an welchem er schon in jungen Jahren — zur Heilingszeit — einmal heimgesucht worden war und das ihn nun der sorglichen Pflegerin beraubt, doppelt hülflos erscheinen liess Mit einem grünen Schirm das Gesicht beschattet, sass er da . . . . . es war still und dunkel um ihn geworden" . . . —



Marschner nach einem Stich von Merkel.
(Aus Fr. Nic. Manskopf's musikhistorischem Museum in Frankfurt a. M.)

Marschners Seelenstimmung war die verzweifeltste. In seiner Traurigkeit und Verlassenheit, bei der „Ungnade im Himmel und bei Menschen, wagte er kaum noch einen Wunsch, geschweige den kleinsten Anspruch auf Glück laut werden zu lassen." Er hatte mit dem Leben, mit der Freude abgeschlossen und sah einem einsamen Ende entgegen — da erhellte sich sein Lebensabend noch einmal. Frau Sorge, welche von dem Hause schon Besitz ergriffen hatte, floh, als ein neuer guter Genius über die Schwelle trat.

Im Herbst des verhängnissvollen Jahres 1854 lernte Marschner die für das Hannöversche Theater engagirte Sängerin Therese Janda kennen.[57]) Sie war ein Wiener Kind, eine imponirende Schönheit mit schwarzen, glänzenden Haaren und mit einem Gesicht, das man nie vergass, wenn man es einmal gesehen.[58]) Sie kam aus London. Die Kunst führte sie mit dem bekümmerten, an der Grenze des Alters stehenden Meister zusammen. Und der an allem verzweifelnde Mann, auf dessen Wangen die Thränen um eine verlorene Gattin kaum getrocknet, entbrannte in leidenschaftlicher Liebe zu dem auf der Sonnenhöhe des Lebens stehenden Weibe. Des Künstlers Dasein fand noch einmal einen schönen Inhalt, seine Leyer neue Klänge. Viele seiner besten Lieder und die gerühmten Chöre zu „Waldmüllers Margareth" stammen aus dieser Zeit. Ein goldiges Abendroth nach schweren Lebenstagen flammte auf. Es war am 10. Oktober, Marschner hatte seinen „orientalischen Liederschatz" beendet. Er sass am Klavier und Therese sang das kaum vollendete mit ihrer herrlichen Stimme. Der Sängerin Hand legte sich auf des Künstlers Haupt, und ihre Lippen küssten seine Stirn. Es war ein unwillkürlicher Akt der Huldigung für den von ihr verehrten Meister. In ihm aber erweckte der Kuss neue Leidenschaft. Seine Liebe war die eines Jünglings, sie machte den Musiker zum Dichter. Feurigere Liebespoesien sind nicht geschrieben worden als Marschners Briefe an Therese Janda. Man muss diese Dithyramben



Therese Janda.

lesen, um seine Liebe zu Therese nach Mariannens Tode begreifen zu können, und um zu erkennen, dass es in der Künstlerseele Mächte giebt, die sein Lieben und Hassen anders regeln, als nach dem Codex der Allgemeinheit. Aus Marschners früheren Briefen lernten wir wohl den Musiker im Beruf kennen, den besorgten Familienvater, den Marschner, der so bitterböse hassen, so arg spotten und so herzbewegend klagen konnte. Wir sahen „das grosse Kind mit Lachen und Weinen in einem Säckchen“, das freilich manchmal recht böse wurde. Aber erst, wenn wir diese Liebesbriefe lesen mit ihrer hohen Begeisterung für alles Schöne, ihrer reinen und doch so glühenden Leidenschaft, dann erst erkennen wir diese Sonnenseele ganz, die unter den Widerwärtigkeiten des Lebens mehr leiden musste, als jede andre — und wir verzeihen alle Schroffheiten und Fehler. Wo Gluthen lohen, giebt es auch Schlacken!

„Hast Du schon einmal“ — so rief er der Geliebten zu — „Deinen Blick dem Sternenheer in heller Nacht zugewendet, an ihren Strahlen Dich erfreut, die Bedingungen ihres Seins, ihre unermessliche Anzahl und in diesem Allen die Allmacht, Weisheit und Liebe Gottes bewundert und Deine Seele hoch erhoben gefühlt? O gewiss! Nun, ein ganz ähnliches Gefühl erfüllt mich seit kurzem bei Betrachtung eines noch grösseren Wunders von Gottes Schöpfung. Das ist der Mensch, das bist Du! Seit Gott meinen Blick auf Dich gewendet, mich Dein Inneres hat erkennen lassen und so mich mit einer neuen, wunderbar beseligenden Offenbarung begnadigt hat, erscheinen mir Deine schönen Herzens- und Geistesgaben, Deine ebenso edle als feurige Begeisterung für die Kunst, Deine Talente, Dein Edelsinn, Deine Güte, Deine Sympathien für alles Gute, Edle und Schöne, Deine liebende Hingebung an mich, den Dir in allen diesem so Gleichfühlenden und Gleichdenkenden — wie ebenso viele Sterne und Wunder Gottes, die mein Staunen und Bewundern (gleich jenen) in Anbetung seiner Grösse und Güte verwandeln und darin seinen Finger und Willen erkennen lassen, dass er uns, die wir beide einander so bedürfen, — zusammengeführt, unsere Herzen sich erkennen liess. Ja, an diese Offenbarung glaube ich, muss — will ich glauben, oder es giebt überhaupt zwischen Gott und Mensch kein Band, kein geistiges Bündniss, dies zu denken aber wäre Blasphemie, und deren bin ich nicht fähig!“

Und als die Geliebte noch immer zweifelte, ob ihre Verbindung auf Erden zum Segen ausschlagen würde, da schreibt er nicht minder beredt:

„Ach Therese! Verweise mich nicht an den Himmel, an ein Jenseits, wo Du mein sein willst! Was ist Himmel, was Jenseits? Nur im guten, glücklichen Menschen liegt der Himmel, (und auch im bösen die Hölle), den ein frommer, kindlicher und doch! so süsser Glaube ins Jenseits versetzt . . . . Sagt die heilige Schrift (in ihrem ersten Theile oft sehr unheilig) nicht auch: Gott schuf den Menschen zu seinem Ebenbilde? Berechtigt das uns nun, ihn sich uns in Menschengestalt, etwa wie Jupiter oder Zeus oder als Odin vorzustellen? Nun, dann kann uns armen Menschen nur die Gabe der Vernunft — dies höchste Attribut der Gottheit — Gottähnlichkeit verleihen, und diese mit ihren Voraussetzungen . . . lehrt uns, in uns selbst durch fortdauerndes Ausbilden der Seele und alles Wahren, Schönen und Guten, den verheissenen Himmel aufzubauen, sich einander zu beglücken, alle edlen Freuden dieser reiche Gaben spendenden Erde froh zu geniessen und das übrige — wozu unsere höchste Gabe aufhört, uns Verkündigerin und Leiterin zu sein — der liebenden Gottheit anzuvertrauen. So betrachtet, ist das menschliche Ich sein eigener Führer, Richter und Gott, so ist alles gut, was ist, wenn und weil es so ist!

Marschners leidenschaftliche Beredtsamkeit überwand Theresens Bedenken. Sie schlug die Hand eines Herzogs aus, um die Seine zu werden. Am 10. Juni 1855 wurde der Bund geschlossen. Therese Janda trat als letzte Gefährtin Marschners in die Reihe der historisch denkwürdigen Frauen. Sie betrachtete sich als die vom Himmel auserkorene Trösterin und Freundin des von ihr vergötterten Künstlers.

Für diesen war der neue Bund ein Glück. Nach dem Tode Mariannens leidend und ohne Pflege, vermisste er das gewohnte Walten eines guten weiblichen Genius doppelt. Sein letzter Sohn August, ebenfalls kränkelnd und auch sonst missrathen, bedurfte mütterlicher Obhut. Vor allem aber brauchte Marschner „geistigen Sonnenschein", um leben und schaffen zu können. Diese so verschiedenartigen Pflichten verstand Therese zu erfüllen. Nicht nur „gut, schön und geistesverwandt", sondern auch häuslich, wurde sie dem Künstler, was ihm Marianne gewesen. Diese aber war unter ihnen nicht vergessen; Marschner empfand es als Wohlthat, mit Therese „so recht von Herzen von ihr sprechen zu können, deren Bild und Grab sie oft und freudig mit ihm bekränzte." Diese letzte Ehe des Künstlers war ein Stück Romantik, ins Leben übertragen.

Viele Anhänger Marschners erblickten indessen eine Pietätlosigkeit in seiner Handlungsweise und wandten sich von ihm ab. Therese selbst scheint sich ausserdem während ihrer Bühnenthätigkeit (bis Mai 1855) die Entrüstung frommer Seelen dadurch zugezogen zu haben, dass sie „in dem damals noch recht spiessbürgerlichen Hannover in Hosenrollen aufgetreten war." So wurde die Zahl von Marschners Gegnern vermehrt. Er verlor allmählich den Boden unter den Füssen und fühlte sich höchst ungemüthlich in Hannover. Anfang 1856 schrieb er an Rodenberg:



Therese Janda.

„Unser Theaterquark wird noch immer in alter Weise bearbeitet, und es gäbe des Skandales gar viel zu berichten, hätte ich nicht so viel Ekel davor? Es giebt so viele dumme und überweise Kerls, und doch hat sich noch keiner gefunden, dem es eingefallen wäre, mich aus Hannover zu erlösen und mir ein Tusculum zu gewähren, wo ich wenigstens den Rest meines Lebens sorglos meiner Muse lauschen, und aller Theaterqual enthoben, mich fühlen dürfte! Da sammeln sie und sammeln Tausende für Tote, die sicherlich den Teufel nach steinernen oder bronzenen Denkmälern fragen, und lassen die Lebendigen, die doch etwas derart besser brauchen können, darben und schmachten, und wäre es auch nur nach Freiheit und Unabhängigkeit. Dumme Welt!"

In der That war, trotz Marschners Triumph über Platen im Jahre 1852, seine Stellung immer mehr eine Quelle von Verdriesslichkeiten geworden. Zu allen früheren Differenzen zwischen dem Künstler und dem Intendanten kamen nun noch unaufhörliche Kompetenzkonflikte mit dem von Platen protegirten Kapellmeister Fischer. Wo sich aber eine Gelegenheit bot, Marschner zu kränken, liess man sie nicht vorüber gehen. Den Tag seines 25jährigen Amtsjubiläums „vergass man" und gab an dem betreffenden Abend — Neujahr 1856 — demonstrativ „Lohengrin". Als Dirigent der am 27. Januar darauf stattfindenden Mozartfeier fungirte Fischer, so dass das Publikum enttäuscht, laut nach Marschner verlangte, den es als Leiter der klassischen Opern zu schätzen wusste. Indessen hatte Fischer doch auch eine Partei für sich. Er hatte als Wagnerdirigent zweifellos seine Verdienste, und da ihn die Sonne der Intendantengunst beschien, fanden es viele Musiker gerathen, sich ihm anzuschliessen. „Es gab sogar einen „Fischer-Klub", dessen Mitglieder aus einer Meerschaumspitze mit Fischers geschnitztem Kopfe rauchten."[56]) Auch in der Presse wurde für ihn Propaganda gemacht. Doch wäre Marschners Stellung durch Alles nicht ernstlich erschüttert worden, hätte er nicht die Position der Gegenpartei durch sein

eigenes Verhalten — durch seine Ablehnung Wagners und vielleicht auch durch eine nach so vielen Verdriesslichkeiten nur zu erklärliche Indulgenz im Amte — gestärkt.

Im Jahre 1859 erfolgte, Marschner selbst, wie dem grössten Theil des Publikums unerwartet, die Katastrophe. Fischer war erkrankt, und Marschner lehnte es ab, die von jenem dirigirten italienischen Opern, ferner Tannhäuser, Lohengrin, Hugenotten und Prophet zu übernehmen. Es wurde dadurch das Engagement einer neuen Kraft nöthig. Bernhard Scholz dirigirte zunächst gegen monatliche Entschädigung an Fischers Stelle bis zum Juni. Um jenen ganz zu gewinnen, beschloss man, Marschner zu pensioniren.[59]) Platen schlug eine Pension von 890 Thalern und den Titel Generalmusikdirektor, den Marschner schon längst ersehnte, vor. Allein der Künstler weigerte sich, seine Stellung aufzugeben, da er mit der bewilligten Summe nicht auskommen könne und er noch Kraft fühle.

Der König konnte Marschner nicht mehr halten, so gab er wenigstens der Entlassung die ehrendste Form. In einer Verfügung vom 9. August 1859 wurde die Pensionirung Marschners „vom ersten September an mit jährlich 1000 Thlr. und 400 Thlr. jährlicher Unterstützung nebst 200 Thlr. jährlicher Beihilfe auf 5 Jahre“ ausgesprochen. Zugleich wurde dem Scheidenden der Titel eines „Generalmusikdirektors“ verliehen. Eine Schuld von 300 Thlr. wurde durch Uebernahme der Originalpartituren der Marschnerschen Werke als beglichen angesehen.[60]) Verpflichtungen übernahm Marschner nicht, „doch entsprach es dem Wunsche des Königs, dass er Webers und die eigenen Werke dirigiren sollte, so oft dieselben angesetzt wären“. Dem Publikum wurde das Faktum durch eine offiziöse Zeitungsnotitz vom 25. August bekannt gegeben:

„Wir haben schon vor einigen Tagen die Nachricht gebracht, dass unser grosser Meister und Tonkünstler Heinrich Marschner — — in den Ruhestand versetzt worden ist. S. Majestät der König hat auf die huldreichste und gnädigste Weise den grossen Mann geehrt, indem er ihm den Titel eines Generalmusikdirektors verliehen und ihm neben seinem bedeutenden Ruhegehalt auch die Befugniss ertheilt hat, dass, so oft Marschners Opern auf der hiesigen Bühne zur Aufführung gelangen, der Komponist allein das Recht haben soll, sie zu dirigiren oder die Direktion auf einen Anderen zu übertragen. Wir können die hohe Munifizenz Sr. Majestät nur lobend hervorheben und den Dank der musikalischen Welt dem hohen Herrn gegenüber aussprechen, dass er einen Mann wie Marschner der Unruhe und aufregenden Thätigkeit eines Orchesterdirigenten überhoben habe, namentlich, da des grossen Tonkünstlers Stellung zur hiesigen Hoftheater-Verwaltung in vieler Hinsicht als eine verschobene wohl bezeichnet werden konnte. Wir wollen hoffen, dass unter der neuen musikalischen Oberleitung die Kgl. Hannöversche Kapelle ihren alten bewährten Ruf bewahren möge, den Marschner in einer beinahe 30jährigen Thätigkeit begründet hat.“

Am 10. November 1859 dirigirte Marschner zum letzten Male. Mit Mozart hatte er seine Stellung angetreten, Mozart war sein letzter Gruss.

Marschner suchte gute Miene zum bösen Spiel zu machen und bot sogar dem Intendanten die Hand zur Versöhnung. Seine Bitte um Aufführung der Oper „Hiarne“, beantwortete von Platen jedoch mit dem Hinweis, dass alle verfügbaren Mittel für „Rienzi“ aufgebraucht seien.

Bald kam es zu neuen Differenzen. Der Intendant hatte die Auffassung, dass Marschner verpflichtet wäre, seine Opern zu dirigiren. Dieser aber lehnte in einem Schreiben vom 19. Juni 1860 die Direktion ab. Platen glaubte nun, den Künstler zurechtweisen zu dürfen. Marschner seinerseits setzte daraufhin jede Rücksicht bei Seite und schrieb seinem ehemaligen Intendanten folgenden echten „Marschner-Brief“:

„Obwohl durch den höchst gentilen Inhalt der gestrigen Zuschrift von Ew. Hochgeb. ungemein erfreut, ... bemühte ich mich doch ebenso ernst als vergeblich, aus den meine Pensionirung betreffenden Akten irgend einen Hinweis zu ersehen, der mir gestatte, mich rühmen zu dürfen, zu hoher Hof-Theater-Intendanz (folglich auch zu Ihnen, mein Herr Graf) in irgend einer Weise noch in amtlicher Beziehung zu stehen, — denn selbst die von Sr. Majestät Allergnädigst mir zuerkannte Befugniss (kein Muss), meine eigenen Opern auch fernerhin dirigiren zu dürfen, scheint mir (nach dem Wortlaut) an keinerlei Bedingungen geknüpft zu sein, die mich zu der Ehre berechtigten, mich ferner noch unter den Befehlen eines so anerkannt ausgezeichneten und gentilen Kunstvorstandes stehend betrachten zu dürfen. — Wie viele Künstler haben das nicht schon bedauert, und welcher möchte es nicht?! Dennoch und eben deshalb muss ich Ew. Hochgeb. gestrige Behauptung: „durch die von Sr. Majestät mir allergnädigst verliehene Befugniss sei ich hoher Hof-Theater-Intendanz noch immer verpflichtet, von meinem Thun und Lassen Rechenschaft zu geben", nur als einen wohlwollenden, mir schmeichelnden Scherz betrachten, denn selbst die mündlichen Erläuterungen Sr. Excellenz des Kgl. Haus- und Finanzministers Grafen von Kielmannsegge über diese von mir wohlbedacht gestellte Frage enthoben mich dieser mir schmeichelnden Illusion. — Aber obwohl ich in Ihrem wohlmeinenden Verfahren gegen mich nur die freundliche Bemühung erblicken muss, Sr. Majestät mir allergnädigst zu erkennen gegebenen Absicht in Erfüllung zu bringen, d. h. mir nach so langjähriger Arbeit wohlverdiente Ruhe, Erholung und Freude zu gewähren, so gebietet meine Bescheidenheit mir doch die ergebene Bitte: Ihrer Güte Einhalt zu thun. Haben Sie doch des Guten (in solcher Art) an mir genug gethan, und dürfen Sie sich auch Ihres desfalsigen wohlverdienten Nachrufes ohne alles Weitere fest versichert halten . . . . . . Ich betheure schliesslich von ganzem Herzen, dass ich alle von Sr. Majestät mir gewährten allerhöchsten Gnadenbeweise stets in allerdankbarster Art tief empfunden habe und sie — auch ohne alle sonstige Erinnerung daran — bis an mein Lebensende in der Tiefe meines Herzens dankbarst anerkennen werde. Mit bescheidener Verzichtleistung auf jedwede Fortsetzung etwaiger, wenn auch noch so wohlgemeinter Zuschriften beehrt sich zu verharren

der Kgl. Generalmusikdirektor a. D.

Dr. phil. Heinr. Marschner.

Hannover, 26. 9. 1860.

Platen verzichtete nun allerdings auf weitere Erlasse an den Generalmusikdirektor, und so schliessen mit diesem denkwürdigen Schreiben die für die Geschichte höfischer Kunst in Deutschland so bedeutsamen Akten der hannöverschen Intendanz über Heinrich Marschner. König Georg hat sich dem Künstler gegenüber als Kunstfreund bewährt. Wie sehr Unrecht man Marschner — mag er wie immer sich verhalten haben — sonst gethan, geht aus dem einfachen Faktum hervor, dass Platens Günstling Fischer schon nach sechs Jahren denselben Gehalt bezog, den Marschner nach zwanzig Jahren noch erbitten musste!

Ueber die letzten Jahre des Künstlers nach seiner Pensionirung ist nur wenig zu berichten, und das Wenige ist nicht erfreulich. Der Tod raubte ihm den letzten Sohn Mariannens. Mit seiner Tochter war er verfeindet.[61]) So wäre der alternde Künstler ganz verlassen gewesen, hätte ihm nicht ein gutes Schicksal Therese zugesellt. Er klagt einem Freunde:

„Vernunft und Hoffnung halten mich aufrecht, aber Stunden, Tage und Nächte giebt es, wo ich aller Fassung bar bin und verzweifeln möchte. Es ist das Gefühl und dessen Heftigkeit, das mich öfter übermannt, wenn ich an alles Verlorene denke."

Und mit Wehmut klingt des „Lebens letzter Schluss":

„Erinnerung und Hoffen sind die einzigen, dauernden und manchmal auch beglückenden Güter des sterblichen Menschen, die Gegenwart, und sei sie auch noch so glücklich, ist immerdar vorübergehend!"

Therese versuchte das beste Mittel, die Schwermuth des verehrten Mannes zu scheuchen. Sie wusste, dass der Erfolg das Lebenselement des Künstlers ist, und dass neue Ehren die trüben Erinnerungen an Verlorenes verscheuchen würden. Sie führte ihn in die Welt hinaus, damit er dort Vergessen fände. Die unfreiwillig erlangte Musse liess Zeit zu grösseren Reisen, die zugleich künstlerischen Zwecken dienten[62]). Man knüpfte Unterhandlungen wegen Aufführung der letzten Opern an. Wien und Paris schienen begehrenswerthe Ziele; besonders hätte ein Erfolg in Paris Marschner ganz Deutschland zurückgewonnen. Er reiste also mit Therese 1860 nach der französischen Hauptstadt. Dort weilte damals schon ein anderer deutscher Künstler — Richard Wagner —, der seinen Tannhäuser aufführen wollte. Marschner hoffte auf Unterstützung „einflussreicher Freunde und berühmter Männer." Besonders aber lockte ihn die Aussicht, durch die Tantièmen, welche die Pariser Oper zahlte, seiner Therese eine sorgenfreie Zukunft zu sichern. Seine Hoffnungen waren vergeblich. „Hiarne" kam nicht zur Aufführung, und mit einer Audienz beim Kaiser wurde es nichts. Man hatte in Paris jedenfalls genug mit Wagner zu schaffen. Enttäuscht kehrte Marschner Anfangs 1861 nach Hannover zurück. Seine Gesundheit, auf die er sich kurz vor der Reise etwas zu Gute that, war erschüttert. Sein altes Augenübel kehrte wieder. Schlimmer aber als die Krankheit nagte an ihm der Gram über sein sinkendes Renommé. Er fühlte, er hatte sich selbst überlebt. Therese pflegte ihn mit Aufopferung, auch Rodenberg und dessen Mutter standen ihm treu zur Seite.

„Marschner wohnte damals am Theaterplatz. Aus seinem Lehnstuhl am Fenster blickte er hinüber nach dem Theater, der Stätte seines Wirkens, an der jetzt fremde, ihm abholde Geister, herrschten . . . Unten strömte die Menge zum Theater, in welchem eine Wagnersche Oper gegeben ward. Ein grüner Schirm verdeckte zur Hälfte das Gesicht des Leidenden, aber verhinderte nicht, dass er die sich drängende Menge wahrnehmen konnte, und seine kranken Augen füllten sich mit Thränen." . . .

Im August zeigte sich bei dem Leidenden noch Brustwassersucht. Das Uebel war nicht zu heben. Marschner ergab sich in sein Schicksal. Der Geist der Opposition, die Lust am Spott, die „Freude am Denken", waren ihm längst vergangen. Sein kühn anstrebender Genius war vor ihm dahingeschieden, er war nur noch ein armes, leidendes Menschenkind, das heim begehrte. „Er betete viel, und mit seinem Gotte einig, starb er am 14. Dezember, 9 Uhr Abends." Der Todeskampf war kurz. Ein Schlaganfall endete allen Schmerz. „Nach kaum drei Minuten erhielt er die ersehnte Gnade des Herrn". —

An pomphaften Trauerkundgebungen fehlte es nicht. 279 Briefe und Depeschen liefen ein. Am 18. Dezember fand die Beisetzung statt. Die Betheiligung des Publikums war trotz des historischen schlechten Wetters, das auch bei Marschners Beisetzungsfeierlichkeiten herrschte, äusserst rege. Leider wurde jedoch die feierliche und gehobene Stimmung der Leidtragenden in bedauerlicher Weise durch die Grabrede des amtirenden Geistlichen, des Pastors Ruge, gestört.[63]) Marschner war ein „Freigeist" gewesen, und es ist sicher, dass der Mann, der erklärt hatte, „der Anblick eines Apollo stimme ihn andächtiger, als zehn Nepomucke", den Aerger des Frommen erregen musste. Aber es war nichtsdestoweniger eine der gröbsten Taktlosigkeiten, die beschränkter Glaubenseifer je begangen, als der Geistliche dem Künstler die Worte nachrief: dass es drüben auf Kunst nichts ankäme, sondern auf ein gläubiges Herz! Wir brauchen Marschner nicht gegen den Vorwurf der Irreligiosität zu vertheidigen. Der

Werth eines Künstlers für die Menschheit beruht nicht auf seiner Strenggläubigkeit. Marschner war in konfessionellem Sinne so wenig fromm, wie Beethoven vor ihm, oder Wagner nach ihm. Aber er war dennoch religiös. Sein schönes, pantheistisch angehauchtes Glaubensbekenntniss, das mit dem so manches bedeutenden Künstler übereinstimmt, haben wir in seinen Briefen an Therese vernommen. Er betete als Künstler, und seine schönheitstrunkene Seele flüchtete sich zu einem Gotte der Schönheit und des Lebens. Kunst und Religion wer will sie scheiden?



Marschners Grab in Hannover.

Mit Recht fühlten sich viele der Leidtragenden durch Ruges Rede verletzt und verliessen den Friedhof. Unter dem zahlreichen Leichengefolge war Therese die einzige Verwandte des Künstlers. Ihre Trauer aber war tief, und rührend in ihrem Ausdruck. Im August 1862 noch schreibt sie Marschners altem Zittauer Freunde Schnell:

„Es steht jetzt ein Gitter um das Monument, — Mariannens Grab liess ich mit einschliessen; sie war ja die Begleiterin durch so viele Jahre, gewiss veranlasste sie auch den Impuls zu vielen grossen Werken. Wie freut es mich, dass ich dem Seligen noch den stillen Ruheplatz neben der treuen Marianne verschaffen konnte . . . Das liebe Gesicht und seine Stimme fehlen mir überall. — Ich kann es noch nicht fassen, dass er von mir schied. Morgen, den 16., ist sein Geburtstag! Ich werde die Gräber schmücken.“



Marschner-Denkmal in Hannover.

Therese hat das Andenken des Künstlers treu bewahrt, dem sie in seinen letzten Lebens- und Leidensjahren ein guter Engel war. Die Geschichte hat ihren Namen neben dem Marschners aufgezeichnet. Von dem letzten Abendroth der mit ihm zur Neige gehenden Kunstrichtung blieb ein romantischer Schimmer an ihrer Gestalt haften.[64])

Marschners Ahnung, man würde ihm dereinst Denkmäler setzen, von denen er nichts hätte, ging in Erfüllung[65]). Hannover und Zittau errichteten ihm Monumente. Auch an Ehrungen gelegentlich der Centenarfeier seiner Geburt, am 16. August 1895, hat es nicht gefehlt. Doch neigt die heutige Welt zu einer Unterschätzung des Künstlers, und selbst die so findige und eifrige moderne Musikforschung ging lange achtlos an ihm vorüber. Das Unternehmen, Marschners Eigenart einem grösseren Leserkreise zu schildern, dürfte aber deshalb besonderen Schwierigkeiten begegnen, weil es sich hier nicht

um die Verherrlichung eines Ideales handelt, das anzustaunen jedermann von vorn herein geneigt ist, sondern um die Analyse eines differenzirten, mit besonderen Vorzügen und Fehlern ausgestatteten Charakters, den zu würdigen, der Leser feineres Verständniss und grösseres Kunstinteresse entgegenbringen muss, als für die unbedingte Verehrung eines „vollkommenen Genies". Sagt doch der Dichter:

„. . . am minder vollkommenen
Sich erfreuen zeigt Geist, nicht am Vortrefflichen an!"

Auch Heinrich Marschner gehört zu den im höchsten Sinne minder Vollkommenen. Er war als Mensch nicht frei von kleinen Künstlereigenheiten, als Künstler nicht frei von menschlichen Schwächen. Und doch, wie interessant ist gerade die Betrachtung seines Wesens für die Kenntniss der Künstlerseele! Welch fesselnde Probleme zeigen sein Liebesleben, sein Verhalten zu Kunst und Künstlern! Ueber Marschners Schwächen brauchen wir heute nicht mehr zu Gericht zu sitzen. Durch vielfache Kümmernisse hat er sie gebüsst. So manche Unannehmlichkeit zog er sich auch durch den stolzen Widerstand zu, den er als universell gebildeter, auf der Höhe der Zeit stehender Geist in gerechtfertigtem Selbstbewusstsein der Kleinlichkeit und dem Kastengeist seiner Tage entgegensetzte. Marschner gehörte zu den Musikern, die durch ihren Künstlerstolz vor Intendantenthronen die Achtung vor ihrem Stande durchsetzten. Dafür haben die Musiker Ursache, ihm dankbar zu sein. Was der Künstler Marschner schuf, trägt nicht alles den Stempel der Unsterblichkeit. Ein Stärkerer kam nach ihm, aber was er in guter Stunde sang, ist unvergessen und wird unvergessen bleiben. Seine frischen, kernigen Lieder, seinen „Bäbu" wird man gern wieder hören, wenn der Sinn für den gesunden, ungezwungenen Humor dieser Musik wiedergekehrt sein wird. Im „Vampyr" und in „Templer und Jüdin" wurde Marschner zum Dolmetsch der romantischen Lieblingsideen seiner Zeit, im „Hans Heiling" aber stieg der Künstler hinab zum Urquell der deutschen Sage. Durch dieses sein Meisterwerk zählt Marschner zu der Schaar der Auserwählten, denen es vergönnt war, einen Theil deutschen Seelenlebens in künstlerisch dauernder Form darzustellen. Dies eine Werk wird, wenn alles Uebrige vergessen, seinen Namen noch in ferne Zeiten tragen.



Marschner-Denkmal in Zittau.

Noch aber ist sein Kranz nicht verblüht!



Notizen.

[1]) Das Zittauer Programm sagt: „von Tertia gingen 8 ab, einer davon Weihnachten 1807 auf das Gymnasium zu Bautzen, weil sich ihm daselbst ein Weg zu glücklicherem Fortkommen zeigte". Laut Jahresbericht des Bautzener Gymnasiums von 1809 „verliess M. diese Anstalt nach der Schulprüfung im März 1808 und ging nach Zittau über". Die Listen der „Mättigschen Stiftung" in Bautzen weisen seinen Namen merkwürdiger Weise nicht auf.

[2]) Der Vater ging nach Rothenburg a. d. Neisse, wo er eine Pachtung übernahm. M. söhnte sich später mit ihm aus und unterstützte ihn.

[3]) Karl Gottl. Hering (geb. 1766 zu Schandau) war einer der trefflichsten Musikpädagogen der Zeit. Von seinen Kompositionen haben sich nur noch einige Kinderlieder erhalten.

[4]) Er wurde Geistlicher und lebte später in Zittau. Marschner blieb ihm in treuer Freundschaft zugethan, wie die für seine Lebensbeschreibung sehr wichtigen in Zittau befindlichen Briefe beweisen.

[5]) Die erste über M. erschienene Kritik. Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung" (A. M. Z.) 1814. p. 459.

[6]) Brief an Hofmeister (21. Juli 1826). Die Sonate ist wohl nie erschienen.

[7]) A. M. Z. 1816. p. 137. 1821. p. 296. 309. Die betreffenden Berichte hat M., wie aus seinem Brief an Breitkopf & Härtel ersichtlich, selbst verfasst.

[8]) Die Thatsache der vier Ehen M.s hat Dr. Wittmann nach Mittheilungen des liebenswürdigen Archivars Herrn Batka in Pressburg betont. Die Angaben der Nachschlagewerke sind hier sehr falsch. In einer Biographie von Korschelt im Zittauer Anzeiger gelegentlich der dortigen Denkmalsenthüllung ist dagegen die viermalige Verheirathung richtig angegeben. nur stimmen die Personalen nicht ganz.

[9]) Für die Komposition „Die Kyffhäuserburg" wird von Weber der November 1816 angegeben Dieses einaktige Singspiel behandelt die Sage von den Weinhütenden Geistern im Berge. Die Musik (12 Nummern) ist sehr einfach. Hübsch ist ein Kegel-Quartett und ein Sextett mit Chor, zu dem die Mädchen spinnen, während sich die Männer Feuer in ihre Pfeifen schlagen. Unter den Sologesängen ist eine Ariette am Spinnrad und eine Ballade der „Schliesserin" gelungen.

[10]) cf. Prölz: Geschichte der Dresdner Oper.

[11]) cf. M.'s Brief an Hofmeister 1823, 18. April. Darin heisst es: Weber habe die Sonate — wohl die in g-moll — sehr gelobt und das Scherzo ein schönes Original-Scherzo genannt. — Ebenso heisst es (13. Dez. 23) von der Euryanthe-Fantasie": „Weber war davon entzückt", wozu eigentlich gar kein Grund vorlag. M. war in seinem Urtheil über Weber viel strenger. Er meinte: die Oberonmusik sei „gesucht und neblig", sie enthielte aber in W.'s Manier viel Zündendes.

[12]) Die Briefe M.'s an Hofmeister sind unsere wichtigsten Quellen. Ihre Zahl ist weit über hundert Sie geben Aufschluss über eine Menge Spezialfragen, über M.'s Kompositionen seinen Charakter und seine Familie. Der erste stammt vom 4. September 1822. Der Briefwechsel ging nach Hofmeisters Tode mit dessen Söhnen weiter. — Auch an vielen Stellen, wo dies nicht ausdrücklich bemerkt ist, wird auf diese Briefe Bezug genommen.

[13]) Hofmeister zahlte für 12 Bagatellen (op. 22. 23) 40 Thlr. Für das Divertissement op. 17 8 Dukaten, für 3 Sonatinen op. 33 6 Dukaten.

[14]) In den Deutschen Liedern op. 30 abgedruckt.

[15]) In M.'s Briefen und den Berichten der L. A. M. Z. findet sich darüber nichts. Die Ouverture und ein „Ballo" wurden gedruckt.

[16]) So wenigstens die L. A. M. Z. (1825 p. 334). Das Werk erschien in demselben Jahre in der Polyhymnia" bei Hartmann in Dresden. 1853 wurde es umgearbeitet und kam bei Bote & Bock unter dem Titel „Geborgt" heraus.

[17]) Fürstenau, Gesch. der Kgl. Kapelle zu Dresden. Morlacchi und Weber erhielten je 1500 Thlr. cf. auch Briefe an Hofmeister, 5. März und 23. Mai 1824.

[18]) Briefe an Hofmeister, 18. März 1824, 18. Juni und 14. Dezember 1825.

[19]) Die Berichte in den Musikzeitungen über Marianne sind sehr lückenhaft. Vergl. L. A. M. Z. 1820 p. 219: 1822 p. 49 und 245; 1823 p. 386; 1824 p. 482; 1825 p. 859 u. s. w. — Der Vater Joh. Gottfr. Wohlbrück (c. 1770 in Berlin geboren) war einer der feinsten Charakterspieler aus Ifflands Schule". Seine Frau zeichnete sich als komische Alte — leider auch im Leben — aus. Der treffliche Künstler starb 1822 in Leipzig (cf. Deutscher Nekrolog). Der älteste Sohn Gust. Friedrich W. war ebenfalls Charakterspieler und zuletzt in Petersburg thätig. Er ging pensionirt nach Weimar († 1849). Zwei andere Söhne werden vielfach verwechselt. Die „Allg. deutsche Biographie" macht nur einen daraus, auch wird eine ältere Schwester Mariannens, ebenfalls Sängerin, nicht erwähnt. Ludwig August war ein tüchtiger Komiker und ein lockerer Zeisig. Er gab z. B. als verschuldeter Theaterdirektor in Breslau seinen Gläubigern ein solennes Fest; während die Manichäer in der Hoffnung auf unerwartete Bezahlung jubelten, verduftete der Schuldner und überliess ihnen auch noch die Begleichung der Rechnung. Er soll in Smyrna bei einem Abenteuer in einem Harem umgekommen sein (Kurnik; Theater-Erinnerungen). — Wilhelm August endlich, der Librettist Marschners, wird als ein „zweiter Döring" gerühmt. Er war u. a. in Magdeburg, Leipzig und endlich in Riga thätig, wo er 1848 an der Cholera starb. Er war ein geistvoller, feingebildeter Mann; auch als Schriftsteller nicht ohne Bedeutung. (cf. Dorn, „Aufzeichnungen aus m. Leben" sowie Wittmanns Templerbüchlein) Das letzte Mitglied der weitverzweigten Familie, Friedr. Wohlbrück, starb 1893 in Münster. (cf. Allgem. deutsche Biographie.)

[20]) Bei Knetschke. „Theatergeschichte Leipzigs" ist Neumarkt 24, II. Et., als Wohnung angegeben.

[21]) cf. Spitta. „Robert Schumanns Schriften" (Musikgesch. Aufsätze). A. Bock: „Deutsche Dichter und ihre Beziehungen zur Musik". Engel: „Psychologie der französischen Literatur."

[22]) Die Angabe des Wohlbrückschen Originaltextbuches „Nach Lord Byrons Erzählung frei bearbeitet" ist also nicht richtig. In einer französischen Ausgabe der Novelle wird die Entstehung derselben wie folgt angegeben: „Pendant son séjour à Genève Lord B. frequentait la société de madame Breuss. C'était une comtesse russe, qui réunissait chez elle tous les étrangers de distinction. On y lisait des vers, ou y faisait des histoires ect. — Un soir, que chacun avait payé sou écot par un coute de revenant, Lord B. raconta à son tour la nouvelle du Vampire. L'éditaire de cette nouvelle (Dr. Polidori, jeune Esculape, qui a vécu quelque temps à Genève avec Byron), qui était présent, s'empressa de la rédiger, des qu'il fut rentré chez lui, et de la publier telle, pue nous la traduisons." (Paris, à la librairie fr. de Ladvocat 1820. Ebendaselbst finden sich noch einige andere interessante Hinweise auf die Vampyr-Literatur). Die Benutzung der Novelle durch Wohlbrück ist in Wirklichkeit sehr frei. Die Handlung spielt bei Polidori in London, Italien und Griechenland. Der Schwur gilt dort für ein Jahr und Malvine ist Aubrys Schwester. Dagegen ist eine intime Anlehnung Wohlbrücks an ein echtes Werk Byrons zu konstatiren. Die Schicksalsschilderung, die der Vampyr giebt, ist einer Stelle des „Giaur" entnommen. Ferner hat Wohlbrück ein Vampyr-Melodrama von Ritter, welches seinerseits erst eine Bearbeitung eines französischen Stückes ist, benutzt. Er nahm daraus die Bauernhochzeit. Nichtsdestoweniger ist Alles so verarbeitet und dramatisch wirksam gefasst, dass Wohlbrucks Verdienst ungeschmälert bleibt. — Auf die äusserst schwierige Untersuchung der literarischen Vampyr-Bearbeitungen kann ich hier nicht spezieller eingehen. Ich verweise auf eine demnächst zu erwartende Spezialstudie von Steph. Hock in Wien. Ueber die Sage selbst vergl. u. a. das Zeidlersche Universal-Lexikon von 1745, über die Vampyr-Opern Riemanns Opern-Lexikon.

[23]) Die Oper hat nur zwei Akte, aus denen die Praxis vier machte. Ueber die Einzelheiten des Dialoges, der Szenerie verweise ich auf Wittmanns Vampyrbuch (Reclam).

[24]) Brief an Hofm. vom 29. 10. 50.

[25]) Weber hat bekanntlich das Leitmotiv auch nicht erfunden. Vorahnungen desselben finden sich schon bei Grétry und Isuard. Die weitere Ausbildung desselben wurde gerade in der romantischen Musik von mehreren Meistern ziemlich gleichzeitig versucht. Man denke auch an Berlioz' „Sinfonie fantastique" und Spohrs „Faust".

[26]) Es sind eine ganze Reihe von Motiven, die M. äusserst wirksam benutzt: 1. Das wiederholte drohende Pochen auf einem Tone. 2. Die chromatische Skala in allen möglichen

Varianten als „höllische Grundtonart“. 3. Das Tremolo auf einem Ton. 4. Das Höllengelächter. Hierzu kommt das erwähnte Ruthwen-Motiv. Wenn man sehr sucht, kann man noch ein „Motiv der Entschlossenheit“ finden (Einleitung zur Arie No. 2 und Anfang zur Szene No. 14); ferner ein „Mondschein - Motiv“ (Sextolen des Melodramas; Terzett, zwei Takte vor dem Allegro u. ä.).

[27]) Die Aehnlichkeit der Situation beim Auftreten des Holländers ergab sich aus dem Stoffe. Es ist unbillig, hier offen oder versteckt von Entlehnungen Wagners zu sprechen und Marschner um einiger szenischer Uebereinstimmungen willen als Vorgänger Wagners zu proklamiren. Dann ist Wenzel Müller auch ein Progone des Bayreuther Meisters gewesen, denn in den „Schwestern von Prag“, die Wagner sicher nicht kannte, kommt bereits das Prügelfinale aus den Meistersingern sammt dem verspäteten Nachtwächter vor. Die Stellung Marschners in der historischen Entwickelung von Weber zu Wagner ergiebt sich aus den bereits angegebenen und noch weiter auszuführenden „inneren“ Gründen.

[28]) Folgende Daten sind mir bekannt geworden. Première in Leipzig 29. März 1828. 2. Auff. 8. April. London 1828 (60 Mal); Magdeburg (1828, 15. Dez.); Hannover (15. Dez. 1828); Braunschweig (1829, 25. Jan.); Weimar (1829, 20. April); Mannheim (1829, 10. Mai); Bremen (1829, 30. Oktober); Breslau (1830, 27. Jan.): Frankfurt (1832, 2. Sept.); Würzburg (1833, 21. März. Auch Parodie „Staberl als Vampyr“); Pest (1834); Danzig (1837 von Dilettanten am Klavier); Dresden (1838, 31. Jan.); Strassburg (1839); Hamburg (21. Jan. 1840); München (1841, 28. März); Sehwerin (1844, 25. Jan.); Lüttich (1844); Dessau (1848, 17. November); Darmstadt (1851, 12 Jan.); Kassel (1874, 3. Sept.); Brünn (1875, 20. März); Wien (Hofoper 1884, 15. Okt.); Berlin (Kroll, 1885, 8. Juli, Hofoper, 1890, 27. Sept. l); Stuttgart (1891, 8 Febr.). Es ist hieraus ersichtlich, dass die grossen Hofbühnen sich keineswegs beeilt haben. — Die Ouverture wurde viel in Konzerten gespielt. Selbst ins Gewandhaus zog sie ein. 1831 wurde sie in Berlin, 1834 in Wien gebracht, woselbst sie „trommelfellerschütternd“ wirkte! Der deutsche Klavierauszug erschien bei Hofmeister; 1844 ein französischer bei Aubaignier in Paris. In Moskau wurde die Oper Anfangs der dreissiger Jahre gegeben.

[29]) M. schrieb Hofmeister auf dessen Klagen, er mache schlechte Geschäfte mit seinem Vampyr, einen bitterbösen Brief (14. März 1829): Es sei eine ebenso allgemeine, wie gewöhnliche und miserable Gewohnheit der Verleger, zur Zeit der Messe zu lamentiren und den dummen Autoren Grobheiten zu sagen . . . . . H. würde lachen, wenn er seine Klagen ernst nähme. — M. war von der Ertragfähigkeit seiner Werke für den Verleger überzeugt. Er irrte sich aber. Die meisten Sachen lagen wie Blei. Selbst die Hauptopern hatten einen relativ geringen Absatz. Vom „Vampyr“, einer Favoritoper jener Zeit, wurden im Ganzen 400 Klavierauszüge (ohne Text) verkauft. Vom Templer (Auszug mit Text) weisen die genauen Verzeichnisse bis 1872 nur 1250 Exemplare als Absatz auf. Von der Ouv. genügten im ersten Jahre 100 Stück. Selbst der „Heiling“ brachte es bis 1875 nur auf 1350 Abnehmer! Hofmeister zahlte für die dem Vampyr folgenden Opern 800—1000 Thaler. Ueber die Grösse der von dem Komponisten bezogenen Theaterhonorare erfahren wir, dass er z. B. aus Königsberg für den Vampyr 12 Louisdors erhielt.

[30]) Die folgenden Mittheilungen nach einer von dem jetzigen Vorsitzenden (Th. Naumann) zusammengestellten Gesellschafts-Chronik; — cf. auch Spitta, Musikgesch. Aufs. p. 315.

[31]) Vergl. Riemann. Opern-Lexikon. Die erste Templer-Oper von J. Parny erschien 1820, die letzte von Sullivan (Ivanhoe) 1891.

[32]) Die Verwandlung des städtischen Theaters in ein königliches nach Küstners Abgang fand in Leipzig nur getheilten Beifall. Schon am 31. Mai 1822 war ein Defizit von 60000 Thlrn. vorhanden, das der König zu decken hatte. Das Theater ging unter Ringelhardt wieder in private Verwaltung über.

[33]) Ueber diese Bearbeitung cf. Wittmanns Theaterbuch zum Templer (Reclam).

[34]) Die Reihenfolge der Premièren ist ungefähr folgende: Leipzig (22. Dezember 1829); Braunschweig (12. Nov. 1830); Hannover (23. Febr. 1831; bis 1892 109 Mal); Berlin (Hofoper, 3. August 1831, bis 1883 42 Mal); Frankfurt (20. März 1831); Dresden (8. November 1831); Hamburg (23. Dezember 1831); Stuttgart (28. Sept. 1832); Zittau (1832); Weimar (27. Mai 1833); Kassel (9. Juni 1833); Bremen (29. Nov. 1833); Schwerin (30. April 1834); Breslau (7. März

1834, L. A. Wohlbrück als Isaak; in 6 Wochen 18 Mal); Kopenhagen (26. April 1834, in 8 Tagen 4 Mal); Nürnberg, Aachen, Würzburg (1834); München (3. Okt. 1834); Stuttgart (1835); Karlsruhe (5. Febr. 1836); Mannheim (24. Juli 1836); Königsberg (1838); Prag (4. Oktober 1839); Petersburg, London (1840); Osnabrück, Darmstadt (18. April 1841); Graz (1845); Koburg (19. Oktober 1845); Amsterdam (spätestens 1846); Gotha (7. März 1846); Riga (1847); Wien, Hofoper (19. Jan. 1849); Brünn (20. Okt. 1855); Danzig (3. Dez. 1858); von Dilettanten 1837. — c. f. L. A. Z., Briefe an Hofmeister; Wittmanns Theaterbuch u. A. — Verleger war Hofmeister. Ins Dänische wurde die Oper 1834 übersetzt. 1844 erschien bei Aubaignier in Paris eine französische Bearbeitung. Die Originalpartitur befindet sich in Hannover.

35) Diese Angaben stützen sich auf Berichte der L. A. M. Z.. Die Kritiken sind von einem Dr. jur. Mensching, den Marschner an Breitkopf & Härtel empfohlen. (Brief M.'s an H., 11. Juni 1839). In jüngster Zeit ist über Hannoversche Opern und Konzerte ein Spezialwerk von Fischer mit vielen interessanten Details erschienen.

36) Siehe die Akten der Kgl. Intendanz zu Hannover.

37) Zum Folgenden: E. Devrient: Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn; Briefwechsel zwischen Marschner und Devrient (Deutsche Rundschau 1879).

38) Die Sage ist sehr alt und tritt in den mannigfaltigsten Formen auf. In der weiblichen Version erzählt sie von den holden Melusinen und Undinen. Ein christlicher Vetter ist Lohengrin. Wagners Wotan, der „in der Macht nach Minne begehrt", zeigt ebenfalls einen verwandtschaftlichen Zug.

39) Ueber die musikalischen Bearbeitungen s. Riemanns Opernlexikon.

40) Vergl. Briefe Marschners an seinen Offiziosus Harrys, den Redakteur der 1831 gegründeten „Posaune".

41) Die grosse Szene Annas im zweiten Akte ist von M. für Wien umkomponirt worden; ebenso das Duett No. 18. Beide Stücke sind in der ersten kürzeren Version besser. Der spätere, flachere Stil sticht überall ab. Auch die hinzukomponirte Arie „Hei, Ihr glaubt Euch schon am Ziel" ist schwächlich. Es sind Konzessionen an die Wiener Sänger. Die Stücke erschienen bei Hofmeister.

42) Marschner nannte den Heiling selbst ein „tiefdurchdachtes, rein deklamatorisches Werk". Vgl. Briefe an Harrys und Hofmeister.

43) Die bekannt gewordenen Erstaufführungen folgten sich ungefähr so: Berlin (24. Mai 1833); Leipzig (19. Juli 1833); Hannover (30. Sept. 1833); Würzburg (1833); Nürnberg (1833); Kassel (8. Febr. 1834): Bremen (29. Oktober 1834); Breslau (23. Dezember 1834); Kopenhagen (13. Mai 1836); Frankfurt (19. März 1837); Prag (30. Dez. 1840); Dresden (26. Jan. 1844); Weimar (27. März 1844); Graz (1845); Wien (Hofoper, 24. Jan. 1846); Hamburg (3. Sept. 1846); Dessau (16. Okt. 1846); Schwerin (26. Dez. 1846); München (13. Mai 1847); Mannheim (29. August 1847); Rotterdam 1848 von einer deutschen Gesellschaft); Stuttgart (27. Sept. 1853); Koburg (5. Okt. 1856); Gotha (14. Jan. 1857); Karlsruhe (17. März 1859); Königsberg (18. März 1859); Darmstadt (13. Nov. 1864); Brünn (12. Juni 1866); Braunschweig (22. Mai 1870); cf. Wittmann. Briefe an Hofmeister. — Die Oper wurde ins Dänische übersetzt. Die Originalpartitur befindet sich in Hannover.

44) Am 20. April 1835 bietet M. Hofmeister „Die Feuerbraut" für 1000 Thlr. an. Am 30. April schickte er den zweiten Akt des Klavierauszuges vom „Bäbu". Ueber die Aufführung der „Feuerbraut" cf. Brief vom 7. Juni 1836 an Hofmeister, der mit einem bei La Mara (Musikerbriefe II, 119) abgedruckten an Herlosssohn viel Gleichlautendes enthält.

45) So wenigstens stellt sich die Sache nach M.'s Brief an Hofmeister vom 24. März 1836. Dagegen scheint M. nach den Angaben der Biographie in der Berl. mus. Z. im Jahre 1834 einen Ruf nach Kopenhagen ausgeschlagen zu haben. Erst 1840 erhielt er einen zweiten Antrag.

46) cf. Die Artikel von Porges, No. 15 N. Zeitsch. f. Musik, 1883, über die Aufführung des Werkes in München.

47) Von diesen Liedern ist uns, wie auch von den übrigen Kompositionen, nicht mehr Alles erhalten und manches Erhaltene ist nicht zugänglich. Vieles ist „vergriffen", d. h. als Ladenhüter in einen vergessenen Winkel geschafft worden. Viele der Verlagsfirmen, mit denen M. in Verbindung stand, — ungefähr 20 im Ganzen — existiren nicht mehr, andere

befinden sich bereits in dritter Hand. Es ist trotz aller Mühe nicht gelungen, Alles zur Stelle zu schaffen, zumal einige Firmen auf Anfragen in keiner Weise reagirten, eine sogar das Verlangen an den Verfasser stellte, die betreffenden Werke zu kaufen. Sehr entgegenkommend zeigten sich die Firmen Hofmeister, Breitkopf & Härtel, Peters, C. F. W. Siegel, Andrée, Kistner, A. Cranz u. A. Manches fand sich in der Sammlung der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Von den einstimmigen Liedern sind dem Verfasser etwa 250 bekannt.

[48]) cf. Spitta, „Musikgeschichtliche Aufsätze", p. 330.

[49]) Vgl. zum Folgenden „Erinnerungen aus der Jugendzeit" von J. Rodenberg. Deutsche Rundschau. 1895. November. Heft 2—3. Eine liebevolle und eingehende Schilderung von M.'s Persönlichkeit und Familie, Rodenberg stand Marschner persönlich am nächsten von allen Literaten der Zeit. Der Komponist hat viele seiner Poesien in Musik gesetzt.

[50]) Brief an Harrys vom 19. 1. 1841. Marschner nennt: Danzig, Dessau, Zürich, Basel, Regensburg, Strassburg, Riga, Petersburg, Moskau, „aus denen er nie einen Pfennig Honorar erhalten".

[51]) Marschners Mutter starb 1835, den 14. April. Ein Sohn Edgard starb mit 17 Jahren Anfang 1846, Heinrich, der talentvollste, ein Malergenie, Dezember 1849 mit 18 Jahren. 1850 lebten von 10 Kindern Mariannes nur noch 3: die älteste Tochter Toni und die Knaben Robert und August; Februar 1852 erlag Robert dem Familienübel (Schwindsucht?) im 15. Jahre. August starb 1860. Es überlebten Marschner nur Toni (geb. 15. März 1827) und der aus der Ehe mit Franziska Jaeggi stammende Alfred, der nach mancherlei vergeblichen Versuchen als Schauspieler Landwirth wurde und nach Amerika ging. Er lebte in Scheboygon am Michigansee in Wisconsin als Farmer und später als Gründer der ersten deutschen Zeitung daselbst. — Toni heirathete den Hauptmann Basson. Derselbe zeichnete sich im holsteinschen Kriege rühmlichst aus, wurde aber durch Verwundung beim Sturm auf Tann Invalide. Marschner verschaffte ihm nach dem Feldzug eine Stellung bei der Eisenbahn. Derselbe ging später „im Kampf ums Dasein" nach Ostindien. Toni starb 1891.

[52]) Vgl. Briefe an Devr. a. a. O. Es ist interessant, dass M. thatsächlich zeitweilig auf seinen Kompositionen als „Henri" oder „Enrico" erscheint. In der Allgem. Musik-Zeitung, 1879, No. 19, wird übrigens in einem Aufsatz „Spontini nach Mittheilungen von Caroline Bauer und Marschner" der Versuch einer Mohrenwäsche an Spontini gemacht.

[53]) Vergl. Devrients „Erinnerungen an F. Mendelssohn", sowie die Briefe M.'s an Hofm.

[54]) Vergl die Briefe an Hofm. und Härtel und unter No. 7 u. 35. Eine Selbstkritik Marschners für sein Hannoversches Leibblatt „Die Posaune" lautet: Diese neckische Kleinigkeit (op. 81. Rondo scherzando) ist jungen Damen und Herren nicht dringend genug zu empfehlen. Ausser lieblichen und graziösen Melodien und Passagen werden sie auch Gedanken und einige Nüsse, wie sie unser Meister gerne darbietet, aufzuknacken finden; doch meine Herren und Damen, seyn Sie unverzagt, was zwei Händen nicht gelingen sollte, wird vieren nicht misslingen. Drum herbei, schöne Damen und Herren! Kauft! Kauft! Die Waare ist gut und Herr Nagel giebt Rabatt! „Vero".

[55]) Marschner erhielt ausser dem Ehrendoktor der Leipziger Universität und dem Ehrenbürgerrecht von Hannover (1857) u. A. folgende Auszeichnungen: 1835 Kaiserl. Ehren-Medaille, 1836 Verdienst-Mitglied d. holländischen Vereins z. Beförd. der Tonkunst, 1838 Ehrenmitglied d. Euterpe in Leipzig, 1840 Daneborg-Orden, 1841 Hannoversche Med. f. Kunst u. Wissenschaft Mitgliedschaft der Gesellschaft d. österr. Musikfreunde u. a. Es lag ihm später recht viel an dergleichen Auszeichnungen.

[56]) cf. G. Fischer. „Opern u. Konzerte".

[57]) Das Folgende nach den von La Mara publizirten Liebesbriefen M.'s an Therese („Klassisches und Romantisches") und den „Musikerbriefen aus 4 Jahrhunderten. Bd. II."

[58]) So Rodenberg, der sie persönlich kannte. La Mara nennt sie „graziös, blond, blauäugig, edelgestaltet". Ihre Stimme soll von grossem Wohllaut gewesen sein.

[59]) Die Angabe mehrerer Biographen, dass die Pensionirung geschehen, weil das Gehör des Künstlers gelitten, scheint unbegründet; auch M.'s Schwiegersohn stellt ein solches Leiden M.'s in Abrede. In seinen Briefen betont M. in dieser Zeit oft sein Wohlbefinden. Erst nachdem er pensionirt war und neue Schicksalsschläge ihn trafen, wurde seine Gesundheit ernstlich erschüttert, und zwar quälte ihn das alte Augenleiden besonders hart. Auch der Nachruf einer

*

Hannöverschen Zeitung sagt nur, „zunehmendes Alter hätte seiner Hand die Sicherheit und seinem Auge den schnellen Blick genommen, so dass man ihn daher pensionirte".

[60]) Später tauschte M. die Partituren gegen Abschriften um. Das Hannöversche Theater besitzt heute die Originale von „Templer und Jüdin", „Heiling", „Schloss am Aetna" und von „Falkners Braut".

[61]) Vermuthlich gab auch die letzte Ehe M.'s Veranlassung zu diesem Familienzwist. Wenigstens war Therese bei den Bassons nicht beliebt.

[62]) Schon in den früheren Jahren ist M. vielfach theils zur Erholung, theils zu künstlerischen Zwecken, meist in den Sommerferien, von Hannover fern gewesen. Die Ausflüge zu Musikfesten, nach Kopenhagen sind schon erwähnt. 1846 reiste er nach Wien zur Aufführung des „Heiling". Unterwegs machte er in Breslau Station, wo er sehr gefeiert wurde. Er wohnte daselbst bei seinem Schwager L. A. Wohlbrück, der dort als Schauspieler thätig war. (Breslauer Zeitung 1848, 7. Juli). 1847 finden wir ihn in der Umgegend Dresdens und dann in Zittau, wo er seine Jugendfreunde besuchte. 1853 wurde eine grosse Reise durch die Schweiz und Bayern gemacht, nachdem Marschner vorher bei dem Dichter Bodenstedt in Friedrichroda und dann bei dem Herrn von Malsburg auf Escheberg bei Kassel geweilt hatte. (Brief an Schnell, 6. Aug. 1853). Juli 1856 ist Marschner abermals in Wien, 1857 aber in London, wo er als Repräsentant der konservativen Musik bei der herrschenden Animosität gegen die Zukunftsmusik — glänzende Aufnahme fand.

[63]) Frankfurter Journal; vergleiche Pfeilschmidt: „Heinrich Marschner und sein Denkmal", Dresdner Anzeiger, 9.—12. Juni 1877.

[64]) Das Schicksal der merkwürdigen Frau gestaltete sich später freundlich. Sie ging als Gesangsprofessorin an das Wiener Konservatorium. 1864 vermählte sie sich mit dem Wiener Kapellmeister Dr. Otto Bach. „Nie gedachte sie des edlen Meisters, dem sie einen späten Liebesfrühling geschenkt, anders, als in treuer, dankbarer Zuneigung". Anziehend und rührend war es, sie von ihm erzählen, sie ihrer Tochter Lora — ihr jugendliches schönes Ebenbild — seine Lieder begleiten, sie noch wenige Monate vor ihrem Tode mit thränenden Augen im traulichen tête à tête die Briefe vorlesen zu hören, in denen er ihr einst sein ganzes altes und doch so junges Herz zu Füssen gelegt. (La Mara a. o. O. p. 189.) — Therese starb am 2. Oktober 1884. Ihre jüngere Tochter Lora vermählte sich dem Freiherrn Dr. v. Bach in Wien. Die ältere Tochter folgte einem Enkel Marschners nach Amerika.

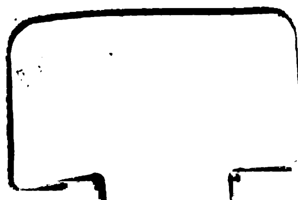
[65]) Die Geschichte des Denkmals in Hannover ist nicht uninteressant. Nachdem sich schon am 30. Dezember unter Vorsitz des Grafen Benningsen, der Herren Joachim und Spielhagen ein Komitée gebildet, wurde zunächst ein flammender Aufruf erlassen. Beiträge gingen spärlich ein, besonders nachdem Dr. Hofmeister (der Sohn) im Leipziger Tageblatt (2. Febr. 1867) darauf hingewiesen, dass M.'s Tochter Toni mit 7 Kindern in drückenden Verhältnissen zu Hamburg lebe. Es gab ein längeres hin und wider über diese Behauptung. Die „Zeitung für Norddeutschland" erklärte dieselbe für Entstellung. Die Sache schien vergessen, da brachte 1873 im September die „Spenersche Zeitung" die Notiz: M.'s Tochter habe sich aus Nahrungssorgen erhängt (!), und die „Berliner Wespen" schlugen für das zu errichtende Denkmal folgende Inschrift vor:

Hier ruht ein Künstler, der sein ganzes Leben
Der deutschen Kunst geweiht — o bittre Noth!
Er bittet für sein armes Kind um Brot —
Und dieser Stein ward ihm gegeben!

Die Nachricht war unwahr. Jedenfalls verlor das Publikum immer mehr das Interesse an dem Denkmal und so waren 1873 erst 9000 Thlr. beisammen. Man schrieb trotzdem eine Konkurrenz aus, an der sich aber die berühmtesten Bildhauer der Zeit nicht betheiligten, da ihnen die Mittel zu gering schienen. Hartzer in Berlin erhielt den Auftrag, das Denkmal zu fertigen. Die Enthüllung fand am 17. Juni 1877 statt. — Auch das Zittauer Denkmal stammt von Hartzer.




U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037310536




H. Sperling
Buchbinderei
LEIPZIG-BERLIN